

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

**проблемы  
психологизма  
в советской  
литературе**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
*Ленинградское отделение*  
ЛЕНИНГРАД 1970

Под редакцией

**В. А. КОВАЛЕВА и А. И. ПАВЛОВСКОГО**

7-2-2

172—70 (I пол.)

## От редакции

Предлагаемый вниманию читателей сборник состоит из работ, объединенных единым стремлением к всестороннему исследованию психологического анализа как одного из главных элементов художественного реалистического метода советской литературы.

Необходимость изучения данной проблемы подсказывается прежде всего самой спецификой литературы как формы общественного сознания — спецификой, удачно уловленной в известной горьковской формуле: литература — человековедение. Проблема психологического анализа является, как подчеркивал Н. Г. Чернышевский, одной из самых важных задач искусства слова и находится в литературе многообразные творческие решения, диктуемые как особенностями художественного видения писателя и его индивидуального опыта, так и насущными потребностями времени. В классическом реализме накоплен громадный опыт человековедения и кристаллизовались ценнейшие направления и тенденции в художественном психологическом анализе (линии Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, М. Горького и других крупных писателей.). Они находят творческое, новаторское развитие в литературе XX в. (М. Шолохов, Э. Хемингуэй, Л. Леонов, Т. Манн, К. Федин и др.).

Психологический анализ как предмет исследования особенно важен и интересен тем, что в конкретном художественном претворении он объединяет способность к большой синтезирующей силе (типические и нарицательные образы, психология различных социальных слоев и классов) и пристальное внимание к индивидуальной диалектике человеческой души.

Между тем проблемы психологического анализа, если иметь в виду не только конкретные произведения и манеры, а общее свойство нашей литературы, проделавшей в отображении, изучении и познании человека нового общества поучительный, про-

тиворечивый и драматический путь развития, все еще недостаточно изучены, обобщены и проанализированы. Здесь предстоит еще сделать многое. Правда, в отдельных конкретных работах, посвященных тем или иным художникам, высказано немало суждений, проливающих свет на саму проблематику и методологию вопроса. Этого, однако, еще мало, чтобы иметь возможность вывести некие общие закономерности, касающиеся проблем психологизма и психологического анализа.

Данный сборник также не претендует на исчерпывающее решение названной темы. Читатель увидит, как много здесь еще неясного и спорного. Все же, по нашему мнению, небесполезно уже одно то, что авторами книги сделана первая за многие годы попытка подытожить различные разыскания и суждения в этой области. Коллектив авторов наряду с постановкой теоретических вопросов, стремился осуществлять всю работу таким образом, чтобы дать по возможности последовательное представление о развитии психологического анализа в советской литературе на всех этапах ее истории. 20-е и 30-е годы, а затем 40-е, вплоть до современности, — вот хронологические рамки сборника. Хронологический принцип, доминирующий в книге, помогает убедительнее раскрыть мысль об исторически менявшемся характере психологизма в советской литературе. Будучи одним из средств раскрытия личности, психологический анализ в различные периоды нашего литературного развития заметно видоизменялся, впрочем, подобное видоизменение, как показывает в своей статье «Проблема психологизма в эстетике и литературе» А. Иезуитов, было свойственно также и предшествующим этапам развития реализма. В статье А. Павловского, посвященной историографии вопроса («О психологическом анализе в советской литературе»), дается суммарное представление о развитии советской эстетической мысли в интересующем нас аспекте. Из статьи читатель сможет сделать вывод не только о многообразии теоретических суждений, мнений и широко развернутых дискуссий, существовавших в советском литературоведении на протяжении 50 лет, но и о том что эстетическая мысль, отражая реальное развитие литературы, также прошла длительный и противоречивый путь в труднейшем деле осознания новых качеств психологизма, присущих нашему искусству. Проблема психологического анализа неизменно стояла в ряду важнейших и актуальных проблем почти на всех этапах истории советской литературы, причем порою она оказывалась даже в центре литературной жизни (дискуссии о так называемом «живом человеке» в 20-е годы). Она была неразрывно связана с творческими проблемами изображения нового человека, борьбы с пережитками капитализма в сознании людей. В статье Ю. Андреева «Человек в мире» речь идет о первом этапе освоения художественным сознанием советских писателей человека нового мира — о 20—30-х годах. Автор показывает, как много-

фронтально, с издержками, просчетами, но зато и блистательными победами решала советская литература эту тему, как видоизменялся и обогащался самый инструментарий психологического анализа. К этой статье тесно примыкают работа А. Бритикова и М. Шаталина «Становление психологизма в „деревенской“ прозе» и работа А. Смородина, посвященная изображению литературой социалистической личности 30-х годов — на примере очерка (И. Катаев), рассказа (А. Платонов) и романа (А. Малышкин). В работе А. Бритикова, в частности, охарактеризована огромная роль М. Шолохова не только в становлении и развитии собственно психологического анализа, но и в глубоком постижении социальных закономерностей времени.

Естественно, что, говоря о развитии в советской литературе форм и средств реалистического психологического анализа, нельзя пройти мимо огромного вклада, внесенного основоположником литературы социалистического реализма М. Горьким. Его крупнейшее произведение советского периода — «Жизнь Клима Самгина» — оказало мощное воздействие на советскую литературу. Глубокое и многомерное изображение эпохи сочетается у М. Горького с непревзойденной тонкостью психологического анализа личности. Л. Дементьева в статье «Из наблюдений над мастерством Горького-психолога» дает представление о некоторых особенностях горьковского психологизма в этом романе.

В. Крылов в статье, посвященной Л. Леонову, и Н. Грознова в работе, написанной о трилогии К. Федина, помимо многочисленных наблюдений конкретного характера развивают главные положения сборника, а именно: советская литература, как утверждают они, чужда так называемому самодовлеющему психологическому анализу, ее крупнейшие художники, при всей глубине и изощренности в раскрытии внутренней жизни человека, всегда были чуждыми культивируемыми в буржуазной литературе интуитивистским концепциям, фрейдизму, экзистенциалистским концепциям отчуждения личности, теориям о герметичности психической жизни и тому подобным взглядам. Достижения советской литературы заключаются в том, что, будучи чрезвычайно внимательной к диалектике души и наследуя в этом отношении лучшие традиции классики, она неизменно соотносит свои наблюдения над «частной» жизнью с коренными проблемами эпохи. Советская литература противопоставила буржуазной литературе собственную концепцию человека, основанную на классовом подходе к жизни общества и отдельной личности, глубоком понимании закономерностей развития эпохи, ее сложных опосредованных связей с эмоциональной жизнью, настроениями, чувствами и воззрениями масс, социальных классов, групп и прослоек. Советская литература изучает и показывает не только индивидуальную психологию, в частности сложнейший и всегда индивидуально

окрашенный процесс вызревания в человеке психологических качеств социалистической личности, но и так называемую общественную психологию тех или иных социальных групп, составляющих реальный организм советского общества.

В. И. Ленин указывал, что марксистская теория классовой борьбы устанавливает приемы «сведения индивидуального к социальному с полнейшей точностью и определенностью».<sup>1</sup> В этой теории «...действия „живых личностей“ в пределах каждой такой общественно-экономической формации (т. е. «исторически определенной системы производственных отношений», о которой говорится у В. И. Ленина перед этим. — *Ред.*), действия, бесконечно разнообразные и, казалось бы, неподдающиеся никакой систематизации, могли быть обобщены и сведены к действиям групп личностей, различающихся между собой по роли, которую они играли в системе производственных отношений, по условиям производства, и следовательно, по условиям их жизненной обстановки, по тем интересам, которые определялись этой обстановкой, — одним словом, к действиям классов, борьба которых определяла развитие общества». Марксистская теория классовой борьбы, как писал далее В. И. Ленин, опровергла «детски-наивный, чисто механический взгляд на историю субъективистов, удовлетворяющихся ничего не говорящим положением, что историю делают живые личности, и не хотевших разобрать, какой социальной обстановкой и как именно обуславливаются их действия».<sup>2</sup>

Марксистский классовый анализ позволяет писателю понять и показать действительные помыслы и чувства личности. Надежным путем к изучению современного человека является изучение его в условиях конкретной общественной обстановки, раскрытие его общественных действий. В. И. Ленин писал по этому поводу: «...социолог-материалист, делающий предметом своего изучения определенные общественные отношения людей, тем самым уже изучает и реальных *личностей*, из действий которых и слагаются эти отношения».<sup>3</sup>

Интересны в этом смысле размышления Л. Леонова относительно изучения и изображения человеческой личности в советской литературе. «Вопрос психологического анализа, — писал он. в частности, — вопрос очень сложный... Пока будет жив человек он будет как-то по-своему, индивидуально переживать, чувствовать, ощущать. Анализ этих переживаний для писателя не только закономерен, но необходим. Он дает ему ключ для понимания человеческой сущности».<sup>4</sup> Психологический анализ, продолжает

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 430.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стр. 424.

<sup>4</sup> С. Ромов. Встреча с Л. Леоновым. «Литературная газета», 1930, 24 сентября.

Л. Леонов, «надо было бы вкоре изменить»: «... мы не можем уже сейчас писать ни как Достоевский, ни как Золя, ни как Бальзак или другие корифеи западной литературы. Уже в „Соти“, а еще больше в законченной мною повести „Саранча“... я хотя и робко, но уже по-другому подошел к психологическому анализу, стараясь освободиться от статичности и дать его в более действенном, динамичном развороте». Здесь высказана главная мысль автора «Соти». Она еще больше конкретизируется в следующих словах: «... в „Соти“ я впервые заговорил о коллективной душе» (т. е. о классах, о классовом начале в поведении и переживаниях личности); в «Соти» появляется строительство и «отмечается уже вращение нового быта и нового коллективного начала».<sup>5</sup>

Объективный анализ произведений советской литературы показывает, что в конкретной сфере психологического анализа, не говоря сейчас о многих других компонентах, составляющих единое целое произведения, наша литература чрезвычайно разнообразна. В сборнике, как увидит читатель, большое внимание уделено изучению и демонстрации многообразных литературно-художественных средств и приемов психологического анализа, свойственных литературе *социалистического реализма* и каждый раз взятых в их особой художественной окраске. Назовем хотя бы некоторые из них: передача непрерывности, динамики, потока сознания и чувств персонажа; формы соединения и слияния художественного субъекта и персонажей, в том числе приемы не собственно авторской речи в повествовании; раскрытие профессиональной психологии современника; связь подсознательных процессов с сознанием и действиями человека; влияние действий и вообще практической деятельности на качественные изменения в душах людей; духовная эволюция героя, роль внутренних противоречий в его развитии, связь его духовного роста с ростом массы, социальной среды; философские поступки и действия героев — выбор, решение, детализация, «молекулярный» анализ состояний и переживаний людей и т. д.

Авторы статей показывают, что в советской литературе вплоть до последнего времени происходит сложный процесс преодоления ложных тенденций и течений, угрожающих сужением художественного реализма, отъединением внутреннего мира личности от большого мира общества, нации, государства, от глобальных интересов и судеб всего человечества. Последний аспект сделался по существу главным в статьях, посвященных современности. В названной уже статье Н. Грозной о трилогии К. Федина, а также в работах В. Протченко (о современной «деревенской» повести), В. Байца («Заметки о психологическом анализе в совре-

---

<sup>5</sup> Там же.

мешной советской прозе»), А. Павловского («Личность и эпоха в современной лирике»), в статье К. Куровой «„Внесюжетные элементы“ и внутренний мир героя» перед читателем предстают различные грани постижения советской литературой мировоззрения и мироощущения современника.

В целом сборник, по замыслу его авторов, должен дать сжатое, но последовательное изображение становления и развития психологизма и психологического анализа в советской литературе.

Остается добавить, что каких-либо обобщающих работ на эту тему в советском литературоведении не существует, и мы надеемся, что наш опыт окажется в этом отношении небесполезным.



## **О психологическом анализе в советской литературе**

*(В историографическом аспекте)*

Реалистический анализ духовной жизни героя в его соотнесенности с важнейшими или характерными проблемами и явлениями эпохи — неотъемлемая черта советской литературы. Как известно, метод социалистического реализма предполагает преимущественное внимание художника к герою, к личности, к человеку, взятому в тесной связи с общественной средой. Советская литература, прошедшая полувековой путь развития, создала огромное количество ярких, самобытных и социально значимых типов. Герои Вс. Иванова, Дм. Фурманова, А. Серафимовича, А. Фадеева, Ф. Гладкова, Л. Леонова, если говорить, например, только о прозе 20-х годов, дают нам живое и верное представление о той эпохе именно потому, что их внутренний мир, несмотря на разность приемов, к которым прибегали писатели, воссоздан с большой глубиной психологической правды. То же можно сказать и о последующих периодах развития советской литературы, давшей миру образы Григория Мелехова и интеллигентов из романа А. Толстого «Хождение по мукам», героев Н. Островского и А. Макаренко, Ю. Крымова и А. Малышкина, Л. Леонова и К. Федина... Годы Великой Отечественной войны неизбежно вызывают в сознании читателей героев А. Твардовского, в особенности его незабываемого Василия Теркина, Зою Космодемьянскую, живущую в сознании миллионов людей именно в том облике, какой придала ей в своей поэме Маргарита Алигер; воплощением советского характера были и многие персонажи из повестей и рассказов, очерков и стихов, пьес и кинофильмов К. Симонова, Л. Соловьева, А. Суркова, Л. Соболева, А. Бека, Н. Тихонова и др. Весь послевоенный период также отмечен неустанными поисками подлинных героев своего времени, и наибольшие успехи здесь неизбежно принадлежали писателям, умеющим силою психологического анализа проникнуть в святая святых человека, в его душу, понять и пока-

зять мотивы и нюансы его поведения, связанные с многообразными, противоречивыми и постоянно меняющимися «условиями человеческого существования».

Советская литература законно унаследовала богатейшие традиции человеческой культуры, в особенности наиболее близкой для нее русской реалистической классики, выработавшей в творчестве А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Лермонтова, Ф. Достоевского, Л. Толстого, И. Тургенева, А. Чехова и многих других выдающихся мастеров слова непревзойденные образцы подлинного психологизма. Большое значение в сложнейшем искусстве «человековедения» (Горький), которое немислимо без раскрытия душевной жизни личности, имеют работы русских революционных демократов-критиков. Еще В. Белинский тесно связывал изображение внутреннего мира персонажей с обстоятельствами, которые формируют его жизнь. «Искусство поэта, — писал он, например, в статье о «Герое нашего времени», — должно состоять в том, чтобы развить на деле задачу: как данный природою характер должен образоваться при обстоятельствах, в которые поставила его судьба».<sup>1</sup> Н. Добролюбов в статьях, посвященных романам И. Гончарова и пьесам А. Островского, глубоко раскрыл самый механизм психологического анализа, показал его вольную или невольную обусловленность общественными потребностями. Широко известны высказывания Н. Чернышевского о природе психологического анализа у Л. Толстого, представляющего собой скрупулезное исследование «диалектики души». Это огромное идейное и эстетическое богатство имело для советской литературы, особенно в период ее становления, большое значение. Марксистская критика конца XIX и начала XX в., представленная такими именами, как Г. Плеханов, В. Воровский, М. Ольминский, А. Луначарский (при всех заблуждениях, свойственных некоторым из них), продолжила заветы революционных демократов. В отдельных конкретных работах этих критиков даны глубокие образцы анализа психологических состояний героев и проведена мысль о конечной социальной обусловленности тех или иных типов, выдвигаемых на первый план каждым этапом общественного движения.

Советская литература, следовательно, начинала не на голом месте, ей было на что опираться и что развивать. Крупнейшим образцом для нее было творчество М. Горького, внесшего в сферу психологического анализа некоторые новые аспекты, в частности усиленный элемент социальной детерминированности личности. «...Его искусство, — писал К. Федин, — было частью той биографии века, какую была его личность, а пример его личности на наших глазах становился могущественным образом современ-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 4, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 205.

ности, и каждый новый писатель обращал свое лицо к Горькому, чтобы видеть и учиться».<sup>2</sup>

Вместе с тем проблема психологического анализа в применении к советской литературе в различные периоды ее развития понималась по-разному как самими писателями, так и текущей критикой и литературоведением.

В данной статье сделана попытка дать краткий историографический очерк эволюции идей и мнений, связанных с указанной проблемой.<sup>3</sup>

## 1

Особенно остро и противоречиво стояла проблема психологизма в первые годы формирования молодой советской литературы. Резкое размежевание литературных сил, борьба многочисленных литературных группировок, неоформленность и эскизность самого облика нового героя, пришедшего в годы революции на страницы художественных произведений, — все это затрудняло выработку отчетливых и научно обоснованных позиций по отношению к принципам и приемам психологического анализа. Достаточно сказать, что в начальные годы существования советской литературы выступило впервые более 150 писателей, принесших в нее разнообразный и подчас взаимоисключающий жизненный и эстетический опыт. Это, например, В. Каверин, И. Молчанов, П. Замойский, Л. Сейфуллина, А. Жаров, А. Веселый, А. Караваева, М. Голодный, Ю. Либединский, Л. Леонов, И. Уткин, Л. Мартынов, Б. Лавренев, А. Фадеев, М. Шолохов, И. Сельвинский, К. Паустовский, С. Кирсанов, А. Афиногенов, В. Билль-Белоцерковский, В. Киршон, А. Коптелов, В. Лебедев-Кумач, Ф. Панферов, В. Саянов, Вс. Вишневский, а также и те, кто начал работать до Октября, — Ф. Гладков, И. Касаткин, П. Ляшко, А. Серафимович, А. Неверов, М. Шагинян, А. Новиков-Прибой, А. Яковлев, Ф. Березовский, М. Пришвин, О. Форш, Е. Зозуля, В. Шипков, К. Федин, В. Бахметьев, Вс. Иванов, А. Малышкин, В. Лидин и многие другие.

Весь этот разнообразный опыт, прокипевший в горниле невиданных потрясений и событий, впечатлений и художественных импульсов, клокотал и бурлил. Он давал подчас совершенно неожиданные реакции, тем более трудно поддававшиеся какому-либо теоретическому осмыслению, что и сама литературная наука также находилась в состоянии сильнейшего диффузного брожения.

---

<sup>2</sup> Конст. Федин. Горький среди нас. Картины литературной жизни. Изд. «Молодая гвардия», М., 1967, стр. 52—53.

<sup>3</sup> Каких-либо обобщающих работ на эту тему в советском литературоведении до сих пор не существует.

Традиционное буржуазное литературоведение, его многочисленные школы и группы, накопившие огромный опыт изучения классической русской и зарубежной литературы, поначалу с известным высокомерием отворачивались от осмысления первых опытов молодого советского искусства. Широкий инструментарий литературоведения, выработанный в недрах культурно-исторического, биографического, психологического и филологического направлений, казался малоприменимым для изучения столь новой эстетической сферы, какую явилась молодая пролетарская литература.

Резкую психологическую новизну материала, предлагавшегося действительностью, ощущали и сами писатели, так или иначе, но неизбежно связанные с предшествующим литературным опытом. «Природа революционного быта, — писал, например, И. Касаткин в статье «Литературные ухабы», — видоизменчива до жестокости. Озираясь во все стороны ее явлений, не успеваешь шапку поправлять... И прежде всего видишь, что как будто пропала одна из главных и необходимых опор художественного творчества: тип и типичность. Ушло знакомое и общупанное. Нет ни в чем оседания и устойчивости... Все плывет, течет и переворачивается...». «В художественной хватке и приемах чего-то недостает такого, что приличествовало бы нашей эпохе, гигантским сдвигам и страшной обнаженности всех соотношений в человеческом житье-бытье».<sup>4</sup>

Поэтому те или иные наблюдения, высказывания и мнения относительно характера психологизма в молодой литературе, попытки концептуальных формулировок и программных эстетических суждений принадлежали в годы гражданской войны главным образом текущей критике, самим писателям, а также отдельным представителям социологического направления (В. А. Келтуяла, П. Н. Сакулин, П. С. Коган и др.).<sup>5</sup> Конечно, не следует забывать, что несомненную ценность для литературы, искавшей приемов психологической выразительности, имели работы и представителей других литературоведческих течений. В частности, труды В. Жирмунского, Б. Томашевского, Б. Эйхенбаума, В. Виноградова, осуществление образцовых научно-критических изданий, углубленный анализ конкретной поэтики — все это не проходило мимо внимания определенной части советских писателей, в особенности тех, которые с самого начала стали ориентироваться на классические традиции. Например, на студийных занятиях «Серапиевых братьев» работа Б. Эйхенбаума «Как сделана „Шпнель“ Гоголя» разбиралась с практической целью овла-

<sup>4</sup> «Красная новь», 1923, № 7, стр. 247—248, 250.

<sup>5</sup> Следует отметить также работу П. Кругликова «В поисках живого человека» (Очерк I, Казань, 1921). Подробнее см. о ней в кн.: Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 97—98.

дення необходимою суммою конкретного мастерства и технологических навыков, а статьи и выступления В. Шкловского по вопросам сюжетосложения, при всех их формалистических крайностях, также привлекали внимание молодых писателей к необходимости неустанных поисков соответствующих форм, принципов и приемов.

Первые годы советской литературы, как известно, характеризовались преимущественным развитием малых жанров — очерков, зарисовок, эскизов, не претендовавших зачастую на глубину психологического анализа, как, впрочем, и стихи, особенно пролеткультовские, отличавшиеся абстрактностью и космизмом. Нередко писатели, в том числе и опытные, сознательно ставили своей целью создание произведений, имеющих открыто агитационное или утилитарно-познавательное значение. Углубленный психологизм как бы откладывался в сторону — до той поры, пока сама жизнь не даст ему необходимого и более или менее устоявшегося реального содержания.

«Почему и как я стал писать агитки? — вспоминал А. Серафимович. — В то время (1917—1918 гг.) советская власть только-только организовалась.

«Трудности были невероятные. Все надо было восстанавливать, а средств и людей не было. Борьба с классовым врагом шла не на жизнь, а на смерть.

«В деревне какие только небылицы ни ходили про советскую власть. Поэтому лжи и клевете надо было непременно противопоставить нашу агитацию. Надо было непрерывно внедрять в массы правильное представление о советской власти и делать это убедительно.

«Я принялся писать маленькие картинки, очерки, корреспонденции. Старался попроще да поясней. Чтобы правдиво было и убедительно».<sup>6</sup>

Хорошо известно, что В. И. Ленин в статье «Маленькая картинка для выяснения больших вопросов», написанной по поводу книги А. Тодорского «Год с винтовкой и плугом», выразил пожелание, чтобы «как можно большее число работников, действовавших в массе и с массой, в настоящей гуще живой жизни, занялись описанием своего опыта».<sup>7</sup> Основные достоинства этой «замечательной книги» В. И. Ленин видел в том, что она была основана на подлинном, не книжном, знании дела. Таких очерков, корреспонденций, агиток, эскизов и фактографических рассказов было написано в те годы огромное количество. «Исследователь периодики 1918—1920 годов, — пишет Г. П. Владимиров, — неизменно приходит к выводу об исключительном разно-

<sup>6</sup> А. Серафимович, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат. М., 1948, стр. 425.

<sup>7</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 37, стр. 407.

образии тем, интересовавших авторов огромного количества очерков и рассказов, появившихся на страницах журналов и газет военного времени».<sup>8</sup>

Этот необходимый период первоначального накопления фактов, характеризующийся в массе произведений резким ослаблением психологического анализа, нередко приводил текущую критику, в частности пролеткультовскую, к неверным выводам о том, что известный асихологизм современной литературы вообще является непременной чертой нового социалистического искусства. Более того, именно в асихологизме склонны были подчас видеть наиболее приметную черту художественного новаторства, прошедшего «на смену художественным приемам классической литературы», черту, вызванную «условиями современной стремительной и лихорадочной жизни», в которой «экономия времени для людей труда имеет большое значение».<sup>9</sup> В статье «Из современных литературных настроений» (1922) А. Воронский писал: «... бросается в глаза у новых писателей изгнание ими психологизма. В отличие от предреволюционной прозы, построенной на художественном выявлении сложнейших „переживаний“, нюансов, на самоанализе и пр. и пр., современная литературная молодежь пишет о внешнем, о вещах и людях, о событиях и случаях жизни. . . как они есть, как они осеваются, происходят, со стороны их вещности, а не точки зрения самоанализа, „переживания“, их „души“, их „сущности“. О самих переживаниях сигнализируется читателю при помощи признаков чисто внешних. Психологизму объявлена война. Оттого душевные „переживания“, которые так сладостно обсасывал прежний писатель кануна революции (Андреев и др.), стараясь запутать и напугать читателя психологическими „безднами“, ужасами и ужасками, описываются теперь так элементарно просто, порой даже грубо до примитива. Сравните „трагические моменты“ у Вс. Иванова с приемами некоторых из „стариков“. Какое огромное различие! В душевных клетках психологизма читателя теперь долго не держат. Целая школа „Серапионовых братьев“... работает именно в этом направлении».<sup>10</sup>

А. Воронский, безусловно, верно подметил определенное ослабление психологического анализа в молодой советской литературе тех лет. Об этом — как характернейшей черте — писали многие. Отчасти прав он был и в том, что так называемый асихологизм зачастую и в самом деле был заостренным выражением

---

<sup>8</sup> Г. П. Владимиров. О раннем периоде развития советской литературы. (1918—1920 гг.). «Труды Среднеазиатского государственного университета им. В. И. Ленина», новая серия, вып. 85, филологические науки, кв. 10, 1956, стр. 101.

<sup>9</sup> «Грядущее», 1918, № 4, стр. 15.

<sup>10</sup> А. Воронский. Литературно-критические статьи. Изд. «Советский писатель», М., 1963, стр. 123.

полемичности по отношению к литературе «кануна революции» (а иногда, к сожалению, и в более широком смысле — по отношению ко всей классической «буржуазной» литературе). Рефлектирующему буржуазному герою, родившемуся в эпоху поражения революции 1905 г. и просуществовавшему все последующее десятилетие, герою, многообразно представленному предреволюционной беллетристикой, писатели, с гордостью именовавшие себя пролетарскими, считали необходимым противопоставить фигуру, лишенную «ненужных» сложностей и противоречий. Так называемые «румкорфовы катушки», «кожаные куртки», люди с железными нервами и каменными скулами первоначально появились именно в эпоху военного коммунизма. Конечно, какая-то сторона психологического мира, свойственного определенной категории людей той специфической поры, была тут уловлена, по уловлена чисто внешне, эмпирически и односторонне. «... У нас люди давались так, — писал Ю. Либединский в 1927 г., — вот комиссар такой-то. Ему надлежит обладать такими-то определенными чертами. Мы и давали ему такие-то черты и пускали в действие. Дальше, буржуа — ему надлежит обладать вот такими-то чертами. Интеллигент — то же самое, определенный трафарет, — и идет в действие».<sup>11</sup>

А. Бушмин в книге о «Разгроме» справедливо замечает, что в начале 20-х годов «сложный идеологический тип нередко подменялся упрощенной схемой, натуралистическими или вульгарно-психологическими примитивами, которые легко становились шаблонами».<sup>12</sup>

И действительно, схематизм и шаблонность литературных образов были, по мнению многих исследователей, «вообще... распространенным недостатком литературы тех лет».<sup>13</sup>

Эта стандартность, приводившая к утрате в целом ряде произведений индивидуальных черт и обедненности психологического облика героев, получала у некоторых критиков и писателей своеобразное теоретическое обоснование. Так, например, А. Гастев объяснял стандартизированную психологию рабочего-современника его тесной связью с машинным, стандартизированным же производством. «Вот эта-то черта, — говорил он, — и сообщает пролетарской психологии поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А, Б, С, или как 325, 075 и 0 и т. п. ... Эта психология раскрывает новый рабочий коллективизм, который можно назвать *мега-*

<sup>11</sup> «На литературном посту», 1927, № 1, стр. 26.

<sup>12</sup> А. Бушмин. Роман А. Фадеева «Разгром». Изд. «Советский писатель», Л., 1954, стр. 75.

<sup>13</sup> Л. А. Смирнова. К истории формирования нового героя в прозе первой половины 20-х годов. «Ученые записки Московского областного педагогического института им. Н. К. Крупской», т. 116, сб. 3 (Очерки по истории советской литературы), 1962, стр. 24.

низированным коллективизмом... Движение этих коллективов-комплексов приближается к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализованные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром».<sup>14</sup>

Пролеткультовцы, естественно, отрицали предшествующий психологический опыт, завоеванный русской классикой, и, по выражению К. Федина, «с огромным рвением... следили — не всплыло ли где-нибудь понятие преемственности, традиция».<sup>15</sup>

Известно, что В. И. Ленин отрицательно относился к пролеткультовским «теориям». Партийная политика в области культуры включала признание огромной ценности и необходимости для пролетариата всех культурных богатств, накопленных человечеством. В частности, художественное наследие классиков было объявлено одним из декретов тех лет всенародным достоянием. Большое пропагандистское значение имела и так называемая «монументальная пропаганда», воспитывавшая в массах уважение к выдающимся деятелям прошлого. Этим же духом преемственности была пропитана и деятельность созданного М. Горьким издательства «Всемирная литература».

Психологическая упрощенность была явлением временным, потому что литература, только начавшая осваивать новый мир, так или иначе должна была пройти какую-то, по выражению Д. Фурманова, «исторически неизбежную стадию подготовки».<sup>16</sup> Какие бы теоретические обоснования ни давала этому явлению современная критика, приходившая подчас к глубоко пессимистическим выводам о будущности русской литературы, дело все же заключалось главным образом в неосвоенности небывало нового

---

<sup>14</sup> «Пролетарская культура», 1919, № 9—10, стр. 44—45. В своих теоретических построениях Гастев не был одинок. Большой известностью, например, пользовалась нашумевшая в 20-е годы концепция Э. Енчмена, который в книге «Теория биологии» писал, что после революционных и экономических катаклизмов наступит пора «органических катаклизмов», эпоха очищения от идеологических надстроек старого мира, в частности от философии, науки и искусства. Люди будущего, по Э. Енчмену, освободившись от так называемой «психологии», которая есть не что иное, как «выдумка», будут иметь лишь «физиологические паспорта», выдаваемые Революционно-Научным Советом. В паспортах «будет указана цифрами напряженность, сила многих, наиболее существенных реакций», а также «коэффициент радости». Эти документы одновременно явятся «карточкой... на труд и на потребление, в широком смысле этих слов» (цит. по ст.: К. Корнилов. Современная психология и марксизм. «Под знаменем марксизма», 1923, № 4—5, стр. 104—105).

<sup>15</sup> Конст. Федина. Горький среди нас, стр. 22—23.

<sup>16</sup> Цит. по ст.: П. В. Куприяновский. Дм. Фурманов и литературные журналы 20-х годов. В кн.: Из истории советской литературы 20-х годов. (Материалы межвузовской научной конференции). Иваново, 1963, стр. 20.



жизненного материала, а также, не говоря уже о простой хватке мастерства у многих молодых, и в сознательной установке на известный очерково-агитационный утилитаризм, о котором говорил А. Серафимович в приведенных выше воспоминаниях. Кроме того, надо было научиться смотреть на мир широко и верно. Психологизм сам по себе еще не является ключом к открытию жизни и созданию действительно крупных и общезначимых характеров, воплощающих ведущие движения эпохи. Например, в произведениях Б. Пильняка тех лет (или в романах А. Белого) можно пайти немало выразительно схваченных и с незаурядным мастерством переданных психологических подробностей, однако ни художественный мир Б. Пильняка, распадавшийся на мозаику подробностей, ни мир А. Белого не включал в себя ни одного крупного характера героя современности.

Эти герои появились в произведениях Вс. Иванова, А. Серафимовича, Д. Фурманова, А. Фадеева.

Это глубоко разные художники. Их творческий путь, равно как и романы «Железный поток», «Чапаев», а также «Партизанские повести» Вс. Иванова, «Разгром» А. Фадеева и многие другие, появившиеся в первой и во второй половине 20-х годов, обстоятельно проанализированы в многочисленных статьях и монографиях. В нашу задачу не входит анализ художественных образов, созданных в тех или иных книгах. Надо подчеркнуть лишь следующие общие для них особенности именно в сфере психологического анализа.

Во-первых, как и следовало ожидать, почти все значительные завоевания, одержанные в этот новый период в области психологизма, обязаны доскональному и глубокому знанию действительности. И «Железный поток», и «Чапаев», и «Разгром» в сущности вышли из предварительной, широко разветвленной очерковой работы. Многочисленные исследования, в особенности последнего времени, показали их глубокую связь с предшествующей очерковой разведкой.

Во-вторых, в основе этих наиболее удачных и значительных произведений лежит верное, широкое, марксистское понимание движущих сил революции, ее перспектив и духовного облика современности.

В-третьих, ни один из художников, перешагнувших вольный или невольный апсихологизм предшествующего периода, не прошел мимо классических традиций. Что, казалось бы, общего — и в форме и в содержании — между «Железным потоком» и... «Войной и миром»? Но, по свидетельству А. Серафимовича, именно в период создания своей эпической песни о походе Таманской армии он постоянно и со специальной целью читал и перечитывал великий роман Л. Толстого. «Почитаешь, почитаешься хорошенько в толстовской творческой кухне и потом на-

дежнее берешься писать»,<sup>17</sup> — вспоминал он о своей работе над «Железным потоком».

О толстовских традициях в творчестве А. Фадеева также хорошо известно. Раскрывая диалектику чувств своих героев, внимательно следя за противоречиями между внешним действием и потаенной жизнью сердца, показывая и обнажая разветвленный ход мысли, он, как известно, не остерегался даже открытого следования самой поэтике толстовского стиля, в чем его неоднократно упрекала, не всегда обосновательно, критика тех лет. Но у А. Фадеева важно не то, что он подчас калькировал толстовскую фразу, а само углубленное внимание к раскрытию психики героя в ее непрременной соотнесенности с большими проблемами эпохи. В «Чапаеве» также характерно это всегда свойственное подлинно реалистическому искусству психологического анализа сочетание пристального внимания к деталям и нюансам душевных движений с глубокой мыслью, синтезирующей эпоху. Фурманов рисовал Чапаева как совершенно конкретную, своеобразную и неповторимую личность, со «всей человеческой требухой», вводил в свое повествование для характеристики его внутреннего мира массу выразительных, метких и точных штрихов, но все это для того, чтобы через Чапаева показать массу — ту тоже *неповторимую* полукрестьянскую массу эпохи гражданской войны, из которой вышел комдив Чапаев. Вообще постепенно, но неуклонно и интенсивно нараставший на протяжении 20-х годов интерес к классическому наследию сильно повысил общий психологический уровень литературы. Человека стали брать крупнее, масштабнее, но не гнушаясь при этом конкретной, материально-жизненной, практически экономической и политической стороной. Подлинным открытием в этом отношении явился роман Ф. Гладкова «Цемент», где сфера труда стала реальной основой многообразно разветвленного психологизма.

Однако примитивизм и схематичность, культ факта у лефовцев, техницизм у конструктивистов, а также вульгарно-материалистический подход к человеческой личности, чему способствовали, в частности, и работы вульгарных социологов школы Переверзева, все еще сильно давали себя знать в литературе.

В статье «В защиту „рационалистического“ изображения человека» В. Фриче, например, писал так: «...изображая доподлинного человека индустриальной поры и, в частности, доподлинного пролетария, и тем более сознательного партийца, писатель не может не трактовать их психику иначе, как „рационалистически“. Вся культура индустриализма, равно как и его высшей формы, социализма, насквозь „рационалистична“. Техника, организация, партийный коллектив, научное устремление — все эти

---

<sup>17</sup> А. Серафимович. Собрание сочинений, т. V, Гослитиздат, М., 1947, стр. 344.

черты социалистической культуры рационализируют жизнь, рационализируют вместе с ней и психику...».<sup>18</sup>

Отсюда вывод, сформулированный другим противником психологизма: «Время эпических полотен, художественных обобщений проходит. Каждодневная фиксация фактов требует своих мастеров. В актив истории брошены миллионы, делающие жизнь для себя. Вот почему простой перечень фактов этой жизни, простая статистика, „мертвые цифры“ гораздо больше звучат музыкой социализма, чем все художество вместе взятое».<sup>19</sup> Это писалось в 1928 г., т. е. в то время, когда и М. Шолохов, и А. Толстой работали над крупнейшими эпико-психологическими полотнами.

Сторонник апсихологизма Н. Чужак писал: «Рискуя навлечь на себя гнев психоложников, я сказал бы, что в сей области (психологии, — А. П.) — чем лучше, тем хуже. Чем сильнее психостарается пролет-писатель, тем вреднее... И напротив: чем „газетнее“ работает писатель-монтажник, диалектически цепляя факты, тем свободнее мозги читателя от чар дурмана...».<sup>20</sup>

В связи с подобными высказываниями А. Фадеев на Первом съезде пролетарских писателей говорил: «Вы чувствуете, что от этой теории веет чем-то страшно знакомым. Да оно и понятно: мы имеем дело с другой ипостасью метафизического разрыва и противопоставления: разума — чувству, сознательного — бессознательному, человека рационального — человеку нутра, голой мыслительной машины — психической первичной силе?».<sup>21</sup>

Возникновение теории «живого человека», вокруг которой тотчас же поднялись бурные споры, касающиеся главным образом проблемы психологизма, было вызвано в первую очередь необходимостью борьбы с рационалистическим примитивизмом в изображении человека и с попытками (в частности у левовцев) ликвидировать основные жанры художественной литературы, кроме документальных, порвав тем самым с классическим опытом психологического анализа. Отдельные сторонники теории «живого человека» также нередко, подобно своим оппонентам, впадали в крайности и ошибки, преимущественно интуитивистского толка. Литература середины и конца 20-х годов, в особенности произведения, посвященные тем или иным сторонам эпа, трактовавшие проблемы возрождения буржуазной идеологии, темы моральной и политической неустойчивости, касавшиеся вопросов любви, пола и быта в их злободневно-дискуссионном звучании, давали немало поводов обвинять сторонников психологизма в интуитивизме,

---

<sup>18</sup> «Красная новь», 1928, № 1, стр. 244.

<sup>19</sup> Г. Литинский. Трагедия писателя. «Читатель и писатель», 1928, 10 марта.

<sup>20</sup> Н. Чужак. Гармоническая психопатия. «Читатель и писатель», 1927, 24 декабря.

<sup>21</sup> А. Фадеев. Столбовая дорога пролетарской литературы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 44.

фрейдизме, бергсонизме и прочих грехах. Эти обвинения подчас не были лишены оснований, потому что в погоне за психологизмом как за таковым иные писатели и критики оставляли в стороне вопросы мировоззрения, социальной направленности, правдивости и партийности социалистического искусства.

Представители интуитивизма, сторонники бессознательности творчества и так называемого «углубленного психологизма» (например, перевальцы) декларировали свою преемственность с классическим психологическим реализмом — в этом они сходились со сторонниками теории «живого человека», также постоянно призывавшими к усвоению классических традиций, и резко противостояли Лефу, формалистам и конструктивистам, но их психологизм, хотя и прикрытый подчас марксистской фразеологией,<sup>22</sup> основывался на идеалистических концепциях понимания природы художественного творчества, личности художника и смысла литературного образа. Интуитивистские концепции перевальцев, генетически восходящие к школе А. Потебни, в основном эксплуатировали идеи З. Фрейда и А. Бергсона, а также их разновидности и вариации в русском дореволюционном и современном литературоведении, например отдельные статьи из известных харьковских сборников «Вопросы теории и психологии творчества» (1911—1917), работы Ю. Айхенвальда («Спелуэты русских писателей, 1906—1910»), А. Горнфельда («Пути творчества», 1922), М. Гершензона («Видение поэта», 1919), И. Д. Ермакова («Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина», 1923; «Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя», 1924), А. М. Евланова («Введение в философию художественного творчества», тт. 1—3, 1910, 1912, 1917; «Реализм или пререализм? Очерки по теории художественного творчества», 1914; «Психология творчества как биологическая проблема», 1925), М. С. Григорьевой («Психоанализ как метод исследования художественной литературы», 1925) и др. Фрейдистско-бергсоновский интуитивизм в его перевальском облике, конечно же, был далек от того подлинного, социально насыщенного, реалистического психологизма, в котором нуждалась и к которому — в лучших своих произведениях — уже пришла советская литература. Ратуя за «живого человека», А. Фадеев уточнял: «... с нашей точки зрения показать живого человека — это значит показать в конечном счете весь исторический процесс общественного движения и развития».<sup>23</sup> А. Луначарский, неоднократно выступая против перевальских теорий, говорил: «Самое интересное, что было создано в мире искусства, принадлежит не к интуитивному, фантастическому и безмысленному».

<sup>22</sup> Характерна в этом отношении статья Б. Лезина «О сочетании психологического метода изучения художественного творчества с марксистским» («Родной язык в школе», 1927, кн. 6, стр. 90—105).

<sup>23</sup> А. Фадеев. Столбовая дорога пролетарской культуры, стр. 12.

лому...».<sup>24</sup> По его мнению, дешевый перевальский психологизм, оспащенный модным фрейдизмом, вреден еще и потому, что, заставляя писателя преднамеренно и нарочито раздроблять личность героя, выискивать в нем червоточины и различные «психоконплексы», уводит в сторону от необходимости изображать «совершенно цельную, монолитную большевистскую фигуру, тот «авангардный тип»,<sup>25</sup> который уже реально существует в жизни.

«Нового человека», — справедливо писала о 20-х годах Е. Усиевич, — очень долгое время принято было изображать в литературе самоотверженным в борьбе и труде, героически преданным идее и чрезвычайно энергичным, но зато как бы совершенно лишенным всех человеческих чувств, сухим, грубоватым и (это тоже было очень модно) даже физически непривлекательным. Что касается его идей — не в их общей форме, а конкретно, практически развернутых, — и его интеллектуальных свойств, то их совсем не было видно».<sup>26</sup>

Происходило это, по ее мнению, оттого, что литература долгое время «осваивала *общие* представления об огромном явлении — Октябрьской революции. Индивидуализировать эти представления, углублять их до настоящего понимания людей, делающих революцию, она еще не умела. Ошибкой писателей было то, что свое неумение они проецировали на действительность и приписывали своим героям-большевикам отсутствие душевной жизни, которая просто-напросто была «скрыта от взора писателей».<sup>27</sup> С этой точки зрения во многом справедливым было и мнение М. Серебрянского, убедительно аргументированное им в ряде статей, что некоторые герои литературы «по своему уровню, по своему психологическому облику часто стоят ниже своих прообразов».<sup>28</sup>

## 2

Проблемы психологического анализа с не меньшей остротой, чем в первое десятилетие, стояли перед советской литературой и в 30-е годы. Это было обусловлено прежде всего насущной необходимостью создания образа героя современности, участника грандиозной социалистической реконструкции страны. Известно, кроме того, что конец 20-х и начало 30-х годов явились временем серьезной мировоззренческой и эстетической

---

<sup>24</sup> А. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. II, Изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 126.

<sup>25</sup> Там же, стр. 419, 420.

<sup>26</sup> Е. Усиевич. Традиции писателя и литературный герой. «Литературный критик», 1936, № 1, стр. 5.

<sup>27</sup> Там же, стр. 6.

<sup>28</sup> М. Серебрянский. Литература и социализм. Госполитиздат, М., 1936, стр. 38.

перестройки, характерной для целого ряда художников, что также не могло не стимулировать поиски новых творческих приемов и форм, способствующих раскрытию духовного мира человеческой личности. Общераспространенным и интенсивным становится интерес подавляющего большинства писателей к животрепещущим проблемам эпохи, усиливается стремление активно приобщиться к сложной, драматической, героической и противоречивой действительности, передать ее романтику и темпы, чтобы — в конечном счете — глубоко и правдиво запечатлеть многосторонний процесс нравственно-психологической перестройки широких масс трудящихся. Последнее обстоятельство в особенности подчеркивалось и писателями, и тогдашней критикой. «Наши художники, — констатировал, например, В. Гоффеншефер, — избывая формирование нового человека, рисуют в первую очередь ломку и переплавку его психики». <sup>29</sup> Эта мысль была по существу центральной в большинстве дискуссий тех лет, посвященных как вопросам творческого метода, так и состоянию отдельных литературных жанров. Многочисленные произведения тех лет, посвященные строительству и коллективизации, в особенности «Поднятая целина» М. Шолохова, «Соть» Л. Леонова, «Гидроцентраль» М. Шагинян, «День второй» и «Не переводя дыхания» И. Эренбурга, «Люди из захолустья» А. Малышкина, а также романы воспитания Н. Островского («Как закалялась сталь»), А. Макаренко («Педагогическая поэма»), пьесы Вс. Вишневского, Н. Погодина, А. Афиногенова, В. Кириона, — все они давали критике немало возможностей ставить вопросы, связанные с принципами и приемами изображения человеческого характера. На необходимость углубления психологизма с целью раскрытия отмеченных новизною черт социалистической личности постоянно указывал М. Горький. «Наша литература, — говорил он на Первом съезде советских писателей (1934), — не так внимательно относится к мелким внешним, но внутренне весьма ценным показателям изменения самооценки людей, к процессам развития нового, советского гражданина». <sup>30</sup> «Рассказывая о фактах, которые знаменуют интеллектуальный рост рабочего фабрика и превращения векового субъектника в коллективиста-колхозника, мы, литераторы, — акцентировал М. Горький, — именно только *рассказываем*, очень плохо изображая *эмоциональный процесс* этих превращений». <sup>31</sup>

Последнее замечание («мы, литераторы, именно только рассказываем») было вызвано, надо думать, не только обилием малохудожественных, посредственных произведений, во множестве

<sup>29</sup> В. Гоффеншефер. Мироззрение и мастерство. Гослитиздат, М., 1936, стр. 112.

<sup>30</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. «Художественная литература», М., 1934, стр. 14.

<sup>31</sup> Там же.

прочтенных, отредактированных или отвергнутых М. Горьким, по и той «очерковой бурей», которая, по выражению Л. Леонова, «проислась над... литературой»<sup>32</sup> в конце 20-х годов и была усилиями левых, литфронтовцев, конструктивистов и других противников психологического реализма демонстративно направлена против недокументальных литературных жанров. В докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей и в ряде статей 30-х годов М. Горький усиленно подчеркивал мысль о необходимости совершенствовать психологическое мастерство, развивать все литературные жанры, и главным образом наиболее психологический и синтезирующий из них — реалистический роман.

Большую роль в укреплении и развитии психологической основы социалистического реализма сыграли многочисленные дискуссии конца 20—первой половины 30-х годов, в частности «О путях пролетарской поэзии» (январь 1930 г.), «Пути советской литературы» (февраль 1930 г.), «О творческом методе советской литературы» (апрель 1930 г.), о «Перевале» (апрель 1930 г.), о «живом человеке» (1930—1931), «О современной поэзии» (январь 1931 г.), «О проблемах социалистического реализма» (апрель 1933 г.), «Советская литература и Дос-Пассос» (1933), «О состоянии поэзии» (май 1933 г.), о языке (февраль—май 1934 г.), о новелле (1935), о формализме и натурализме (1936) и др. Во всех этих дискуссиях — в той или иной степени — проблемы психологизма затрагивались и писателями, и критиками.

Особенно серьезные последствия имела для литературы дискуссия, развернувшаяся по поводу так называемой «школы Переверзева» начиная с ноября 1929 г. «Социальный характер, — утверждал Б. Ф. Переверзев, — это поведение человека, обусловленное положением его в производственном процессе. Социальная обусловленность характера коренится в закономерности производственного процесса...»<sup>33</sup> Каждый писатель, по его мнению, вращается в «заколдованном кругу образов», его мироощущение навсегда отформировано его социальным происхождением и бытием. Эти вульгарно-социологические взгляды, пользовавшиеся большой популярностью,<sup>34</sup> безусловно, накладывали печать мертвенного релятивизма на художественную литературу. Критики же в свою очередь с недоверием и подозрительностью относились

<sup>32</sup> См. речь Л. Леонова на дискуссии в ВССП по вопросам творческого метода (сентябрь 1931 г.): «Новый мир», 1931, кн. 10, стр. 124.

<sup>33</sup> В. Ф. Переверзев. Проблемы марксистского литературоведения. «Литература и марксизм», 1929, № 2, стр. 27.

<sup>34</sup> В. Полянский писал, что взгляды В. Переверзева во второй половине 20-х годов «считались чуть ли не последним словом марксизма в нашей науке. Он был maître, учитель. Ему слепо верили, его без критики повторяли. Предостерегающие голоса вызвали только едкую усмешку и раздражение» («Литература и марксизм», 1931, № 1, стр. 3).

к творчеству тех писателей, которые не следовали требованиям переверзевских концепций. Обвинения, раздававшиеся по адресу некоторых произведений Л. Леонова, К. Федила и даже таких шедевров, как романы М. Шолохова «Тихий Дон», А. Толстого «Петр I» и «Хождение по мукам», были в известной степени вызваны сложной природой их психологизма.

Представители «школы Переверзева» в своей критике коснулись также методологии и той части литературоведов, во главе которых стоял В. М. Фриче. Хотя ученики и последователи В. М. Фриче считали свои концепции резко отличными и даже несовместимыми<sup>35</sup> со взглядами В. Ф. Переверзева, по существу и эта школа была вульгарно-социологической. В отличие от В. Ф. Переверзева, рассматривавшего образ как воспроизведение социального характера, но не игнорировавшего его психологическое содержание, В. М. Фриче выдвигал в центр проблему «образа-вещи», противопоставляя его «образу-характеру». По его мнению, развитие литературы, последовавшее после классического реализма XIX в., знаменовало вытеснение из литературы собственно психологического содержания и замену последнего образом, «который условно можно назвать вещным или материальным»,<sup>36</sup> «образом не психологического содержания, образом вещей, системы вещей».<sup>37</sup> Психологическому образу-персонажу В. М. Фриче отводил в настоящей и будущей литературе XX века «подчиненное и производное место».<sup>38</sup> Таким образом, если В. Ф. Переверзев, игнорируя надстроечные моменты, неправомерно суживал психологическое содержание литературного произведения, но все же не отрицал его, то В. М. Фриче теоретически обосновывал апсихологизм как некий закономерный и повсвоему высший этап литературного развития.<sup>39</sup>

Взгляды В. М. Фриче, как и В. Ф. Переверзева, имели у части писателей определенный авторитет. В художественной практике это сказывалось, в частности, в своеобразном «вещизме», пронизывавшем произведения не только конструктивистов, но и тех писателей, которые были внешне далеки от этой группы, в особенности очеркистов.

В статье «Человек в техническом очерке» В. Перцов писал, что современный обезлюдивший и механизированный очерк представляется ему своего рода «машинным натюрмортом». «Как

---

<sup>35</sup> См.: С. Динамов. В. М. Фриче и проблемы марксистской поэтики. В кн.: Марксистское искусствознание и В. М. Фриче. Изд. Коммунистической академии. [М.], 1930, стр. 124—125.

<sup>36</sup> «Литература и марксизм», 1928, № 3, стр. 173.

<sup>37</sup> Там же, стр. 164.

<sup>38</sup> Там же, стр. 174.

<sup>39</sup> См. в особенности его статью «К вопросу о характере образа в стиле индустриального капитализма» («Литература и марксизм», 1928, № 3, стр. 163—174).



в этом жанре живописи, — остроумно замечал он, — если изображены дичь или фрукты, то не видно, кто утоляет голод или испытывает ощущение вкуса; если изображены цветы, то не видно, кто наслаждается их ароматом, — так в наших технических очерках мы не различаем людей, работающих на новом оборудовании, у этих совершенных станков».<sup>40</sup>

Естественно, что в начале 30-х годов ввиду большой роли, которую играл очерк, проблемы психологизма первоначально трактовались именно в связи с этим жанром. Состоявшийся летом 1934 г. съезд очеркистов отчетливо поставил вопрос о насущной необходимости психологизации очерка. «Очеркист, — заявлял один из участников этого съезда В. Канторович, — как и всякий писатель, *должен быть психологом*. Он должен не только видеть типичные поступки героев, но и представить убедительные их психологические мотивировки». «„Вещизм“ и примитивная портретность описательных очерков первой пятилетки должны быть преодолены». «Эпоха требует от художника всестороннего познания жизни и глубокого проникновения в психологию людей нового общества, ярких обобщений и огромного формального мастерства».<sup>41</sup>

Надо сказать, однако, что, хотя вульгарно-социологические взгляды В. Ф. Переверзева и В. М. Фриче были на упомянутой выше дискуссии убедительно раскрытикованы, все же на протяжении предвоенного десятилетия появлялись произведения, в которых человек, его психика, мотивы его поведения жестко прикреплялись или к производству, или к так называемому социальному бытию.

Конечно, было бы неверно видеть здесь непосредственное влияние изживших себя вульгарно-социологических теорий, зачастую сказывались неумение, неопытность, отсутствие художественно глубоких решений, наконец, просто поверхностное, беллетристически облегченное представление о жизни, противоречивой и сложной, требовавшей тонкого художественного инструментария.

Современная критика неоднократно писала, имея в виду текущую литературу, что на смену «живым людям» конца 20-х годов пришли новые, как бы усовершенствованные «составные» «живые люди» и однолинейные «люди-маски», разыгрывающие на страницах произведений те или иные заранее распределенные «роли-проблемы». В этой связи много говорилось, и в печати и на диспутах, о существовании двух своего рода писательских разновидностей — художники-проблемисты и бытописатели. Недостатком творчества «проблемистов» была рационалистичность,

---

<sup>40</sup> В. Перцов. Человек в техническом очерке. «Октябрь», 1932, № 9, стр. 185.

<sup>41</sup> В. Канторович. Вымысел в художественном очерке. «Звезда», 1936, № 4, стр. 289 (курсив наш, — А. П.).

тезисность и заданность их произведений, в которых собственно психологии героев отводилась утилитарно-иллюстрирующая роль («люди-маски»), что же касается бытописателей, то, создавая подчас живые и колоритные фигуры, они не поднимались до сколько-нибудь глубоких художественных обобщений.

Первый съезд писателей (в особенности доклад М. Горького) нацеливал художников слова на углубленное познание жизни, дающее возможность прийти от анализа к синтезу, к социально значимому характеру, к типу, к герою своего времени.

В одной из статей, говоря о прямолинейной «классовой начинке» некоторых из героев современной литературы, М. Горький требовал — в изображении психологического мира — большей и всесторонней диалектичности. «Неоспоримо, — писал он, — что „классовый признак“ является главным и решающим организатором „психики“, что он всегда с различной степенью яркости окрашивает человеческое слово и дело, но „классовый признак“ не следует наклеивать человеку извне, на лицо, как это делается у нас; классовый признак не бородавка, это нечто очень внутреннее, нервно-мозговое, биологическое».<sup>42</sup> Эти слова с несомненной очевидностью были направлены как против вульгарного социологизма, так и против его последствий — литературного схематизма и крохоборческого натурализма.

Крупное значение имели почти не прекращавшиеся в середине 30-х годов споры относительно двух разновидностей психологизма, представленных в современной драматургии (в частности, линией Вс. Вишневский—Н. Погодин, с одной стороны, и А. Афиногенов—В. Киршон — с другой). Многого в этих спорах, как правило, запальчивых и преисполненных полемических крайностей, сейчас устарело, и современные исследователи, не отдавая предпочтения ни одной из названных линий, справедливо полагают, что оба направления, когда-то яростно отрицавшие друг друга, оказались в конечном счете одинаково жизнеспособными. Рамки настоящей статьи не дают возможности проследить эту дискуссию во всех перипетиях и конкретных высказываниях большого числа ее участников.<sup>43</sup> Отметим лишь, что некоторые существенные недостатки, касающиеся сферы психологического анализа как у Вс. Вишневского—Н. Погодина, так и у Афиногенова—В. Киршона, были достаточно отчетливо отмечены тогдашней критикой. В их числе назывались схематизм образов у Вс. Вишневского и самодовлеющий «очеркизм» в «Темпе» и «Поэме о топоре» у Н. Погодина, ложная обязательность так

<sup>42</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, Гослитиздат, М., 1953, стр. 414, 415.

<sup>43</sup> Подробнее см. о ней в статье С. И. Андреевой «Из полемики в советской драматургии 1930-х годов» («Вестник Ленинградского университета», 1957, № 20, серия истории, языка и литературы, вып. 4, стр. 172—184).

называемого «сценического потолка» у А. Афиногенова и скованность рамками традиционной драмы у В. Киршона.

Важно констатировать, что с течением времени, не потеряв своей оригинальности, драматурги постепенно отказались от крайностей — как в теоретических высказываниях, так и в художественной практике. Так, оценивая свои первые пьесы «Темп» и «Поэма о топоре», Н. Погодин писал: «Дело не в том, что строители носят кирпич на N-ный этаж, а в том, почему они его носят. Как они носят, я показал, а почему — нет».<sup>44</sup> Это высказывание свидетельствовало о стремлении к несравненно более глубокому психологическому анализу, к которому Н. Погодин впоследствии и пришел. Вс. Вишневский, сохранив приверженность к монументализму, пишет «Оптимистическую трагедию» с великолепно воссозданным психологическим миром комиссара в центре пьесы. А. Афиногенов, не поступаясь «психологическим реализмом», преодолел вместе с тем сковывавшую его обязательность «сценического потолка», поставив в центре своих произведений крупные, социально значимые конфликты, раскрытые через психологию детально выписанных персонажей.

Этот эпизод интересен и показателен тем, что в нем, может быть, наиболее выпукло и заостренно выступила ведущая тенденция, присущая не только драматургии, но и вообще советской литературе предвоенного десятилетия, неустанно искавшей новые формы изображения современника и неизменно находившей их в сочетании углубленного психологизма с крупной синтезирующей мыслью.

Говоря о проблемах психологизма, встававших перед писателями 30-х годов, в частности о тех или иных дискуссиях, точках зрения, мнениях и суждениях, касавшихся текущей литературы и нередко сосредоточивавшихся на недостатках «литературного потока», на крайностях, промахах и ошибках отдельных литераторов и групп, нельзя забывать, что это одновременно был период серьезнейших побед советского искусства именно в плане социально глубокого психологического анализа. Романы М. Шолохова («Поднятая целина» и «Тихий Дон»), А. Фадеева («Последний из удеге»), А. Малышкина («Люди из захолустья»), К. Федина («Санаторий Арктур»), Н. Островского («Как закалялась сталь»), А. Макаренко («Педагогическая поэма»), Ю. Крымова («Танкер „Дербент“») и многие другие, список которых мог бы быть очень большим, а также серьезные достижения в драматургии, кино и поэзии красноречиво свидетельствуют, что советская литература в лучших и характернейших своих образцах решительно укреплялась на позициях социально насыщенного, глубоко реалистического психологического анализа.

---

<sup>44</sup> «Театр и драматургия», 1933, № 4, стр. 13.

Годы Великой Отечественной войны внесли в сферу психологического анализа немало специфичного, вызванного особыми задачами, вставшими перед литературой этого времени. Это специфичное состояло прежде всего в преобладании лирико-публицистических жанров, некоторое время, во всяком случае до 1944—1945 гг., находившихся на переднем плане литературного развития. Н. Тихонов писал, имея в виду именно это обстоятельство: «Бывали дни, когда листовка была важнее рассказа, важнее любой поэмы, причем нужно было, как говорил один генерал на фронте, „исполнить немедленно, а если можно, то и ранее“».<sup>45</sup> Преимущественное развитие публицистических жанров, главным образом очерка, особенно в первую половину войны, обусловило и принципы психологизма тех лет.

В годы войны прошло несколько крупных литературных совещаний и диспутов. В июле 1942 г. состоялось совещание о прозе, в мае 1943 — по вопросам драматургии, в июне—июле 1943 — на тему «Писатель на войне», в июле этого же года — совещания об историко-патриотической пьесе, о сатире и юморе, о творческих задачах советской кинодраматургии, в октябре 1943 — о проблемах советского исторического романа, в сентябре 1944 — о песне и др. Принципиальное значение имели IX (февраль 1944 г.) и X (май 1945 г.) пленумы Правления ССП, на которых, помимо обобщающих докладов, были сделаны сообщения по отдельным проблемам и жанрам. Надо, однако, сказать, что внутрилитературные или, точнее говоря, литературно-технологические проблемы в годы войны по вполне понятным причинам не были предметом постоянных обсуждений. Главное, что занимало критику, — это определение коэффициента воспитательного, патриотического воздействия того или иного произведения, его агитационная насыщенность и сила. Многие споры, волновавшие писателей перед войной, как бы отошли на второй план. В статье «Задачи художественной критики в наши дни» А. Фадеев писал, что дело чести критиков и литературоведов высоко держать знамя патриотических, гуманистических и героических традиций, раскрыть проявления дружбы народов и особые черты советского человека на войне. Критике отводилась, по условиям того времени, преимущественно публицистическая роль. «Не толстые томы, которым придет время после войны, а боевые газетные и журнальные статьи, статьи и рецензии для радио, рассчитанные на миллионы слушателей, доклады в рабочих

<sup>45</sup> Н. Тихонов. Слово о литературе. (Из речи на отчетно-выборном собрании ленинградских писателей 20 декабря 1944 года). «Ленинград», 1944, № 13—14, стр. 4.

и колхозных клубах, студенческих аудиториях — вот оружие критики в наши дни». <sup>46</sup>

Исследователи литературы периода Великой Отечественной войны П. Куприяновский и П. Шамес справедливо констатируют что «в меру своих сил и возможностей литературная критика старалась решать эти ответственные задачи. Как и вся советская литература, она была преисполнена патриотического пафоса и желания верно служить родине в тяжелую пору испытаний». <sup>47</sup>

Наиболее значительными работами обобщающего характера, появившимися в ходе войны, были статьи А. Фадеева «Отечественная война и советская литература» («Пропагандист», 1942, № 17), доклад Н. Тихонова на IX пленуме Правления ССП «Советская литература в дни Отечественной войны» («Литература и искусство», 1944, 12 февраля), статья А. Толстого «О литературе и войне» («Литература и искусство», 1942, 5 декабря), а также работы Л. Тимофеева «Советская литература и война» («Знамя», 1942, № 11), П. Громова «О литературе военных лет» («Звезда», 1945, №№ 2, 3) и др. В этих, как и в других, работах нет сколько-нибудь развернутых суждений на интересующую нас тему. Однако косвенно в них так или иначе ставятся вопросы, имеющие отношение к проблемам психологизма.

Статья А. Толстого, не претендовавшая на постановку литературоведческих проблем, интересна, помимо других аспектов, еще и тем, что писатель призывал в ней оторваться от исключительного использования очерка, сделавшегося в первый год войны господствующим жанром, и обратиться также к другим родам литературного оружия. Он впервые внес в суждения о литературе военных лет необходимую историческую широту. «Война открыла новый этап, новый ее период», — говорил он, — но этот период завершает и продолжает собою «два десятилетия советской литературы, богатой и своеобразной». <sup>48</sup> Литература же первого полугодия войны, по его мнению, в сущности продолжала и разрабатывала лишь одну сторону этих традиций — ее публицистическое и очерковое начало. Объективный смысл доклада А. Толстого заключался в призыве обратиться ко всем многообразным традициям советской литературы предшествующего двадцатилетия: к богатому опыту романа и поэмы, лирики и сатиры, а главное, к тому богатейшему арсеналу психологического изображения человеческой личности, которым уже обладали советские художники слова к началу войны. «Рассказы Ивана

---

<sup>46</sup> Задачи художественной критики в наши дни. В кн.: А. Фадеев. За тридцать лет. «Советский писатель». М., 1957, стр. 266.

<sup>47</sup> П. Куприяновский и П. Шамес. Русская советская литература периода Отечественной войны. Семпнарий. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. Учпедгиз, М., 1963, стр. 37—38.

<sup>48</sup> Алексей Толстой. Четверть века советской литературы. «Новый мир», 1942, № 11—12, стр. 214.

Сударева» были блестящим практическим доказательством такой возможности. Однако переход к развернутому психологизму в годы войны совершался медленно и своеобразно. Значительной частью писателей было свойственно убеждение, что подлинные произведения искусства, в особенности крупные, в ходе самой войны появиться не смогут, что они, дескать, придут «потом». В обращении к будущему «певцу» Александр Жаров, например, писал так:

Песенного подвига кудесник!  
Вот — запев. А песни — за тобой.  
Самому мне спеть такую песню  
Некогда... Еще не кончен бой.<sup>49</sup>

Эту же мысль неоднократно высказывали И. Эренбург<sup>50</sup> и ряд других писателей.<sup>51</sup> Среди поэтов было распространено мнение, что стихотворное творчество должно являть собою как бы меч... без лиры, т. е. быть исключительно утилитарным, вспомогательным, публицистико-очерковым.

Эта точка зрения, по существу, снимавшая необходимость психологического анализа, уже в 1942 г. стала встречать все более усиливающееся противодействие. «Мне думается, что теория, будто полноценные произведения могут появиться только „потом“, — есть теория, разоружающая художника сейчас. По этой теории можно оправдать любой брак...»<sup>52</sup> — писала О. Берггольц. Об этом же неоднократно говорил А. Фадеев. В статье «Художественная интеллигенция в Отечественной войне» он призывал соединять «средствами искусства» «фактическое знание того, что происходит на фронте и в тылу» «с чувством перспективы, смелым полетом мысли, освещающей весь путь борьбы»;<sup>53</sup> он полагал, что настала уже пора, когда можно сделать попытку оторваться от простого репортажа, чтобы внести «новое в пониманье происходящих событий».<sup>54</sup> О необходимости «более полного охвата советского человека и его боевой работы, более глубокого и всестороннего изображения войны в целом»<sup>55</sup> говорил в итоговой статье 1942 г. и Л. Тимофеев. Во всех этих

<sup>49</sup> Александр Жаров. На Черном море. Стихи, песни. Военморпздат. М.—Л., 1942, стр. 30.

<sup>50</sup> См., например, его статью «Музы в походе» («Литература и искусство», 1942, 13 января).

<sup>51</sup> Подробнее об этом см.: А. Павловский. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 93—143.

<sup>52</sup> Ольга Берггольц. Ленинградский опыт. «Октябрь», 1944, № 1—2, стр. 150.

<sup>53</sup> А. Фадеев. Художественная интеллигенция в Отечественной войне. «Литература и искусство», 1942, 1 января.

<sup>54</sup> А. Фадеев. За тридцать лет, стр. 258.

<sup>55</sup> Л. Тимофеев. Советская литература и война. «Знамя», 1942, № 11, стр. 184.

статьях, как, впрочем, и в других, подчас даже не упоминается слово «психологизм», но объективно все вышеприведенные требования предполагали необходимость более всестороннего изображения личности воюющего современника. Отдельные замечания относительно особенностей психологического раскрытия характера были сделаны в рецензиях и обзорах, когда шла речь о повестях В. Гроссмана «Народ бессмертен», В. Василевской «Радуга», К. Симонова «Дни и ночи», о «Взятии Великошумска» и «Нашествии» Л. Леонова, а также о рассказах Л. Соболева, Л. Соловьева, К. Паустовского и др.

Надо заметить вместе с тем, что теоретическая неразработанность самой проблемы психологического анализа приводила иногда и писателей, и критиков к неправильным, прямолинейным оценкам тех или иных произведений.<sup>56</sup> Так, например, особый тип психологического раскрытия, свойственный романтическим произведениям, не всегда принимался во внимание. Романтических произведений во время войны, естественно, было много, но к ним нередко подходили с теми мерками психологизма, которые предполагали обычные приемы реалистической типизации, и нередко отказывали этим произведениям в правдивости психологического поведения персонажей, упрекали писателей в необычности и заостренности ситуаций, в исключительности поступков героев и т. п. Так, В. Щербина в рецензии на сборник романтических рассказов Л. Соболева «Морская душа» писал: «Самое уязвимое место рассказов Соболева — это изображение интеллектуального облика героев. Герой Соболева живет уже готовыми, хотя очень хорошими истинами. В нем нет широты и разносторонности мысли, нет ее постижений».<sup>57</sup> Но, как справедливо пишет И. К. Кузьмичев, для романтического метода изображения характера далеко не всегда обязательно детальное преследование поступка или события, не обязательна и конкретная психологическая аргументированность. Художник-романтик «не заботится о психологической или иной мотивировке поведения своих героев. Их поведение априорно объясняется характером „морской души“. Находчивость, смелость, дерзость, отвага являются порукой самым невероятным поступкам и действиям». «Героев Соболева трудно узнать в лицо. Мы их не столько видим, сколько чувствуем. Художнику прекрасно удалось передать могучее биение мужественных сердец, патриотический порыв „морских душ“, объединенных единым желанием, единым стремлением — к победе».<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Подробнее об этом см. в монографии Л. Егоровой «О романтическом течении в советской прозе» (Ставрополь, 1956).

<sup>57</sup> В. Щербина. «Морская душа». «Новый мир», 1944, № 4—5, стр. 239.

<sup>58</sup> И. К. Кузьмичев. Жанры русской литературы военных лет (1941—1945). Горький, 1962, стр. 252, 253.

Особенности романтической типизации критикой периода войны не были своевременно осмыслены. Не всегда также с должной отчетливостью понимался и различный характер психологизма в таких очерковых разновидностях, как, например, очерк-портрет (в отличие от очерка-репортажа) или так называемая «героическая повесть» (с преобладающими элементами романтизма).

Позднее А. Сурков отмечал, что богатейший опыт, накопленный писателями во время войны, «не нашел обобщения в работах критиков и литературоведов».<sup>59</sup> Высказывание это относится к 1954 г., но с тем большим основанием подобное суждение можно отнести и к критике, и литературоведению военного времени.

#### ‡

Послевоенный, более чем двадцатилетний период характеризуется крайне неравномерным интересом критики и литературоведения к проблемам психологического анализа. В первые годы после войны подводились итоги военного литературного развития. В связи с тем что продолжали появляться многочисленные произведения о войне, текущая критика долгое время именно на них сосредоточивала свое внимание, но в многочисленных рецензиях и обзорах каких-либо принципиальных обобщений относительно проблемы психологизма сделано не было.

Начиная с 1946 г. все сильнее начинает осознаваться необходимость поворота к современной теме.<sup>60</sup> Возникают многочисленные дискуссии о том, каким должен быть герой современности. Наиболее значительными среди них были дискуссии о современной поэзии (1946, декабрь), две дискуссии в Ленинграде по проблемам советской поэзии и прозы (1947, апрель), о задачах литературной критики (1947, июль), об очередных задачах советского литературоведения (1948, январь), о социалистическом реализме (на страницах журнала «Октябрь», 1948), о современной советской литературе (на страницах «Литературной газеты», 1951, февраль), о проблемах типичности (1952, декабрь), о положительном герое (1954, август), о реализме (1957, апрель), «Что такое современность» (журнал «Октябрь», 1958), «О различных стилях в литературе социалистического реализма» (журнал «Искусство кино», 1959), «О путях развития советского романа» (1960), «Наш современник в жизни и литературе» («Вопросы литературы», 1960), «О лирической поэзии» (1960), «О художественном новаторстве» (1961), о проблемах гуманизма

<sup>59</sup> А. Сурков. Под знаменем социалистического реализма. (На встречу Второму Всесоюзному съезду писателей). «Правда», 1954, 25 мая.

<sup>60</sup> См., например, передовую статью «Литературной газеты»: «Современная советская тема — ведущая в нашем искусстве» (1946, 14 сентября).



(1962), «Актуальные проблемы социалистического реализма» (1966) и мн. др. Однако, несмотря на обилие дискуссий, ни на одной из них проблемы психологического анализа ни разу не находились в центре внимания, в большинстве случаев речь шла о характере героя современности и о соотносительности его с правдой жизни. Этот аспект, безусловно, имеет близкое отношение к проблемам психологизма, однако в нем нет интересующего нас акцента на специфике психологического наполнения образа, на своеобразии мастерства психологического анализа, свойственного литературе социалистического реализма.

Интересно отметить, что в послевоенный период иногда возрождались, хотя и не резко выраженные, репродукции некоторых взглядов, имевших распространение в 20-е и 30-е годы. Так, например, высказывалась мысль, что главный путь советской литературы — это путь преимущественного документализма. В статье «Живые герои советской литературы»,<sup>61</sup> активно отстаивая этот тезис, В. Полевой аргументировал его самим фактом большого количества документальных или построенных на документальной основе произведений, появившихся после войны. Говоря о «Молодой гвардии» А. Фадеева, о своей «Повести о настоящем человеке», о «Чайке» П. Бирюкова и многих других книгах, писатель делал вывод, что жизненной правды можно достичь лишь на путях документализма и очеркизма. Однако эта точка зрения не получила никакого распространения и вызвала убедительную критику. Появление потока документальных произведений, хлынувшего в литературу после окончания Великой Отечественной войны и не ослабевшего до сих пор, объяснялось совершенно иными причинами, нежели организованная лефовцами в 20-е годы самоценная культура документа.

Ненадолго и тоже в ослабленной форме возродилась было своеобразная разновидность теории «живого человека». Она проявилась в нескольких статьях и выступлениях А. Белиашвили, предлагавшего для «оживления» и создания «объемности» героя вводить известное количество отрицательных черт. Взгляды А. Белиашвили также не получили особого распространения. Некоторые герои «с червоточинкой», действительно возникшие в нашей литературе в период 1956—1957 гг., вряд ли имеют отношение к этой «теории», их появление объясняется идейными колебаниями отдельных писателей, утратой перспективы и нарушением душевного равновесия. Полемизируя со взглядами, подобными тем, что высказывались А. Белиашвили, Г. Николаева в статье «Пути создания образа героя»<sup>62</sup> справедливо писала, что главным является детальное изучение реальной жизни, мужественное стремление идти навстречу жизненным противоре-

<sup>61</sup> «Правда», 1954. 23 октября.

<sup>62</sup> «Литературная газета», 1954, 25 сентября.

чиям и нерешенным проблемам, но ни в коей мере не умогнительное конструирование персонажей по принципам рецептурной дозировки, на основе абстрактных теоретических представлений.

В связи с появлением романа Г. Березко «Сильнее атома», где был отчасти использован прием дос-пассовского «киноглаза», высказывались суждения о возможности с целью широкого панорамирования действительности известной учебы у Дос-Пассоса, но сколько-нибудь принципиальных и настойчивых рекомендаций в отличие от известной дискуссии 30-х годов «Дос-Пассос и советская литература» не делалось. Былые заблуждения, крайности и отшумевшие теории явились, таким образом, пройденным путем советской литературы.

Надо вместе с тем отметить, что в первые годы после войны критика и литературоведение, занимавшиеся советской литературой, не развивались поначалу с должной степенью интенсивности и во всем многообразии форм. Определенные каноны и догмы, порою схоластичность и абстрактность, обусловленные некоторыми явлениями общественной жизни этого времени, оказывали заметное влияние на развитие как литературной науки, так и критики.<sup>63</sup> Об этом писали А. Фадеев («Задачи литературной критики» — «Октябрь», 1947, № 7), Б. Брайтшина («Схема и жизнь» — «Новый мир», 1948, № 8), З. Кедрова («Поиски главного. (Рассказ о потерянном литературном процессе)» — «Новый мир», 1948, № 5), А. Шишкина («В стороне от литературы. (Заметки о критике)» — «Звезда», 1948, № 6) и мн. др.

Многочисленные произведения как прозы, так и поэзии и драматургии давали, разумеется, немало возможностей для постановки проблемы психологизма, однако она, как правило, всегда являлась частью другой, более обширной сферы критических интересов, связанных с моральным обликом современника, с теми или иными вопросами мастерства (композиции, сюжета, языка), а впоследствии, в 60-е годы, чаще всего связывалась с общей теорией социалистического реализма, с выяснением сущности гуманизма, а также закономерностей стиля.

Более близкое отношение к собственно психологическому анализу имели споры и дискуссии, разгоревшиеся относительно так называемого производственного романа. Подчеркивая важность темы труда для советской литературы, большинство участников обращало внимание писателей на духовную обедненность героев некоторых «производственных» произведений, где чело-

---

<sup>63</sup> О причинах, тормозивших развитие литературоведения и критики тех лет и сужавших круг анализируемых советским литературоведением вопросов, в том числе и проблем психологического анализа, см. в ст.: А. С. Мясников. Социалистический реализм и вопросы теории литературы. Материалы научной конференции «Актуальные проблемы социалистического реализма». Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Для участников конференции. М., 1966, стр. 5.

век неправомерно заслонялся машиной, а его эмоциональная жизнь жестко связывалась лишь с тем или иным техническим конфликтом. Интересны и поучительны в этой связи были ссылки на роман Л. Леонова «Русский лес», в котором собственно лесоведческая тема была органически связана с широким и богатым духовным миром его героев. Многочисленные статьи, посвященные лучшим произведениям послевоенного времени — романам Л. Леонова, К. Федина, Г. Николаевой, Д. Грашина, В. Пановой, содержали в себе немало конкретных интересных суждений, касающихся особенностей психологического анализа у этих и других писателей. Но каких-либо обобщающих суждений высказано не было.

К интересующей нас теме примыкают по своему направлению также дискуссии, развернувшиеся после публикации статьи В. Некрасова «Слова „великие“ и „простые“» («Искусство кино», 1959, № 5) и Б. Сарнова «Глобус или „карта-двухверстка“?» («Литературная газета», 1959, 9 июля). Обе статьи в сущности ставили один вопрос: о правомерности романтического, патетического стиля в литературе. В ходе обсуждения большинство участников убедительно аргументировало правомочность как романтического стиля типа кинодраматургии Довженко с его особыми приемами обобщенного и патетического психологизма, так и воспроизведения жизни в «формах самой жизни», что в особенности свойственно В. Некрасову, В. Пановой, Ю. Казакову и многим другим писателям.

Немаловажное значение имел и затянувшийся спор относительно «лирического героя» в поэзии, а также проблемы «самовыражения», с которой накануне Второго съезда писателей выступила Ольга Берггольд. В ходе обсуждения этого вопроса, который, хотя и косвенно, несомненно, касался проблемы психологизма, Ольга Берггольд неоднократно уточняла выдвинутый ею термин «самовыражение» и подчеркивала (с нею в конце концов согласились и ее оппоненты), что она имеет в виду не только субъективное отношение художника к миру, но и необходимость для художественно правдивого изображения действительности того полного слияния личностного восприятия и объективного смысла исторического движения, которое в итоге дает общезначимую картину действительности в ее ведущих закономерностях.

Тот путь, который избрала Ольга Берггольд («Дневные звезды»), не был единичным. Попытки рассказа «о времени и о себе» стали характерными после XX съезда партии для многих писателей. На конференции, посвященной «актуальным проблемам социалистического реализма» (1966), Я. Эльсберг в докладе «О стилевых исканиях в современной прозе» справедливо отмечал, что «ведь именно советский человек обладает в наше время невиданно обширным, глубоким и при том осознанным

историческим, политическим, духовным опытом; он чувствует себя „дома“ даже на исторических стремнинах и имеет на то неоспоримое право». <sup>64</sup>

Интерес к вопросам психологического анализа применительно к советской литературе заметно активизировался начиная с середины 50-х годов. Одной из специальных работ, посвященных этой теме, была статья А. Шишкиной, опубликованная в журнале «Звезда» в 1955 г. Не ставя в ней общенсторических или историко-литературных вопросов, А. Шишкина сосредоточила внимание на конкретных промахах в области психологического анализа в ряде произведений текущей литературы. Она, в частности, указала, что многим книгам, в особенности принадлежащим перу молодых писателей, присущ недостаток: «мешающий всесторонне раскрывать мир советского человека, — эмпиризм, отсутствие перспективного понимания мыслей и чувств человека». <sup>65</sup>

Интересными были и ее суждения по поводу того, что «до сих пор многие конкретные особенности психологического анализа остаются невыясненными. И прежде всего не показано, как в приемах психологического анализа проявляются основные черты метода советской литературы и в чем состоит новаторская сущность психологических характеристик советских писателей» (стр. 161). Верным было и ее указание, что «высокая идейность, передовое мировоззрение героя рассматривается нами чаще всего в идеологическом плане, но далеко не всегда осмыслиется как категория психологическая» (стр. 161). «...экскурсы во внутренний мир действующих лиц, — замечала она, аргументируя свое положение примерами, — приобрели (в литературе, — А. П.) чисто информационный характер» (стр. 163), отсюда — обилие непосредственных впечатлений, эскизов, фактов, поступков и — бедность мыслей и чувств. Стало характерным показывать, писала она, не столько самый психологический процесс, сколько результаты этого процесса: исчезла, в частности, такая могучая форма психологического анализа, как внутренний монолог. Все это были глубоко правильные и своевременные замечания, так же как и резюмирующий вывод статьи о необходимости подчеркивать «закономерность многообразных путей психологического анализа» (стр. 164).

В дальнейшем вопросы психологического анализа так или иначе всплывали почти на всех литературных дискуссиях, хотя по-прежнему и не находились в центре внимания, а связывались с более широкими проблемами.

---

<sup>64</sup> Я. Е. Эльдсберг. О стилевых исканиях в современной прозе. Материалы научной конференции «Актуальные проблемы социалистического реализма», стр. 24.

<sup>65</sup> А. Шишкина. О психологическом анализе в послевоенной прозе. «Звезда», 1955, № 2, стр. 160 (далее ссылки в тексте).

Так, например, на дискуссии «Проблемы гуманизма и современная литература» В. Р. Щербина особо отметил «отчетливо выраженное» стремление современной советской литературы «проникнуть во все грани бытия героя, во все движения его души и сердца, найти в них отражение главных черт эпохи». <sup>66</sup> З. Кедрина в своем обстоятельном докладе на конференции «Актуальные проблемы социалистического реализма», основываясь не только на русской, но и на некоторых национальных литературах, обратила внимание участников дискуссии, что советская литература после XX съезда партии неуклонно и заметно «расширяет арсенал своих средств художественного исследования действительности, ассимилируя на социалистической почве даже такие, казалось бы, по самой природе своей чуждые нашему искусству принципы психологического анализа и обобщения, как „поток сознания“». Служащий способом внутреннего отчуждения человека от людей в буржуазном искусстве, у нас он превращается, — говорила она, ссылаясь, в частности, на пьесу К. Симонова «Четвертый», — в способ выявления глубинных основ коллективизма, заложенных в человеческой личности. . .». <sup>67</sup>

Критика и литературоведение, основываясь на многочисленных литературных фактах последнего времени, подчеркивают все возрастающую тягу советских писателей к воссозданию в психологическом анализе характерного для наших дней сложного и глубокого воссоединения в человеческой личности эпического и субъективного. Проза Ольги Берггольц («Дневные звезды»), стихи и поэмы Э. Межелайтиса, сложный полифонический мир героев В. Луговского («Середина века»), рассказ М. Шолохова «Судьба человека», романы К. Симонова, С. Залыгина, Ю. Германа, Д. Гранина, очерковая проза Е. Дороша, повести Ч. Айтматова и многие другие произведения последних лет свидетельствуют, что психологический мир героя современности стал не только более широк и объемен, но и несравненно более чуток, граждански отзывчив к многообразным проявлениям общечеловеческого бытия. Это тот «человек миропонимания», о котором как о новом явлении социалистической действительности писал М. Горький. «Подобно тому как детерминированный характер был ключевым завоеванием критического реализма, создание образа *политического человека* стало открытием социалистического реализма. Масштабы этого всемирно-исторического

---

<sup>66</sup> В. Р. Щербина. Концепция человека в современной литературе. Материалы к дискуссии «Проблемы гуманизма и современная литература». Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Для участников дискуссии. М., 1962, стр. 17.

<sup>67</sup> З. С. Кедрина. Некоторые черты современного реализма. Материалы научной конференции «Актуальные проблемы социалистического реализма», стр. 20.

открытия таковы, что с ними не могут не считаться теперь уже и мастера критического реализма».<sup>68</sup>

Говоря о проблеме психологического анализа в советской литературе, о ее недостаточной разработанности в литературоведении, нельзя вместе с тем упускать из виду, что в отдельных монографиях, посвященных как крупным, так и второстепенным писателям, многое уже сделано именно в интересующем нас направлении. Так, например, в исследованиях последнего времени о М. Горьком (Е. Наумова, К. Муратовой, Б. Бялика и др.), Л. Леонове (В. Ковалева, М. Лобанова, З. Богуславской и др.), М. Шолохове (А. Бритикова, Л. Якименко и др.), А. Толстом (Л. Поляк, А. Алпатов и др.), А. Фадееве (А. Бушмина, Б. Беляева и др.) проблема психологического анализа не только ставится и решается применительно к тому или иному художнику, но и связывается с общими закономерностями литературного развития. Несомненно также, что большое значение для разработки этой темы имеют и многочисленные серьезные труды, посвященные русской классической литературе.

Однако задача исследования своеобразия психологического анализа, свойственного советской литературе, — в историко-литературном обобщающем аспекте — еще ждет своего решения. Кое-что уже сделано,<sup>69</sup> и сделано немало, в особенности если иметь в виду академическую историю советской литературы, двухтомную историю русского советского романа, выпущенную Институтом русской литературы, целый ряд трудов, обобщающих историю тех или иных жанров, но сама проблема остается еще неразработанной даже в своих узловых частях. Здесь необходимы дальнейшие исследования.

---

<sup>68</sup> Н. К. Гей. Социалистический реализм как закономерность литературного развития. В кн.: Теория литературы. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 496.

<sup>69</sup> Из исследований последнего времени можно отметить, например, кандидатскую диссертацию В. Воронова «Социально-психологический анализ в современной прозе» (Академия общественных наук при ЦК КПСС, кафедра литературоведения, искусствоведения и журналистики, М., 1967).

## Проблемы психологизма в эстетике и литературе

### 1

Понятие психологизма можно свести к трем основным значениям, хотя и тесно связанным друг с другом, но в то же время не тождественным. Во-первых, психологизм выступает как родовой признак искусства слова, его органичное свойство, свидетельство художественности. Известно, что предмет искусства — человек в целом, включая его внутренний мир, существенную часть которого составляет психология. Отсюда всякое подлинное искусство так или иначе имеет дело с психологией человека, вольно или невольно обращается к ней. Особое место принадлежит здесь психологическому анализу.

«Психологический анализ есть едва ли не самое существенное из качеств, дающих силу творческому таланту»,<sup>1</sup> — считал Н. Г. Чернышевский. «Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого — влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей. . .»<sup>2</sup> В этом смысле психологизм и психологический анализ — принадлежность всякого подлинного искусства.

Во-вторых, психологизм может выступать как результат художественного творчества, как выражение и отражение психологии самого автора, его персонажей и, шире, — общественной психологии (класса, сословия, социальной группы, эпохи и т. д.), которая в свою очередь раскрывается через личность художника и созданные им образы героев. Из литературы самых разных исторических периодов и художественных направлений мы в той или иной мере получаем объективное представление о психологии автора, героя, общества. Даже отсутствие развитой психологии в определенных жизненных и литературных условиях яв-

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 425.

<sup>2</sup> Там же, стр. 422—423.

ляется своего рода психологией специфической общественно-литературной эпохи. Особую сложность в этой связи представляет вопрос о соотношении личной и общественной психологии, отражаемой в искусстве.<sup>3</sup> В своем втором значении психологизм также в той или иной мере присутствует во всяком подлинном искусстве, является важнейшим критерием его гносеологической значимости.

Наконец, существует психологизм как сознательный и определяющий эстетический принцип. Его в то же время можно рассматривать как органическое единство психологизма как предмета и психологизма как результата искусства. В этом случае психологизм выступает в качестве особой, первоочередной и непосредственной цели и задачи художественного творчества. Главным и прямым объектом отражения и воспроизведения является именно психология человека, выступающая как некая самоценность, а психологизм представляет собою специальную и целенаправленную разработку способов и форм ее воплощения и раскрытия (психологического анализа). Общественно-эстетическая ценность человека определяется мерой его психологической сложности и духовного богатства, а главный аспект воспроизведения характера — собственно психологический.<sup>4</sup> В принципе человеческая психология социально-исторически детерминирована, но вместе с тем она обладает относительной самостоятельностью и независимостью. Психология (особенно в искусстве) тесно связана с идеологией и в то же время не тождественна ей. В современной науке все больше крепнет убеждение, что если идеология вырабатывается сознательно, то психология складывается стихийно в силу самих условий бытия и вообще социально-исторически менее изменчива, чем идеология.<sup>5</sup> Психологизм как эстетический принцип особенно полно и отчетливо проявляется лишь в определенных социально-исторических и общественно-литературных условиях, а не во все периоды истории общества и искусства. Именно психологизм как эстетический принцип и является главным предметом нашего внимания.

---

<sup>3</sup> В последнее время внимание ряда ученых привлекают проблемы социальной психологии. См., например: Б. Ф. Поршнев. Социальная психология и история. Изд. «Наука», М., 1966; Б. Д. Парыгин. Социальная психология как наука. Лениздат, 1967. Социальная психология в современном ее понимании не имеет прямого отношения к проблеме психологизма в эстетике и литературе. Вместе с тем она может служить существенным методологическим и методическим подспорьем при изучении этой проблемы.

<sup>4</sup> Разумеется, внутренний мир человека не сводится к его психологии. Но именно через психологию героя наиболее глубоко и наглядно, убедительно и целостно раскрывается в искусстве его внутренний мир.

<sup>5</sup> См.: В. А. Ядов. Идеология как форма духовной деятельности общества. Изд. ЛГУ, 1964, стр. 12; Б. Д. Парыгин. Социальная психология как наука, стр. 100—101; К. К. Платонов. Психология религии. Факты и мысли. Политгиздат, М., 1967, стр. 206.



Настоящий сборник посвящен проблеме психологизма в советской литературе. В связи с этим необходимы некоторые разъяснения. Все больше сторонников находит точка зрения, что советская литература и социалистический реализм — явления не тождественные.<sup>6</sup> Поэтому и психологизм в советской литературе одновременно и уже, и шире психологизма в социалистическом реализме. Дело в том, что социалистический реализм существует не только в советской литературе, а и в литературах других стран. Вместе с тем в советской литературе наряду с социалистическим реализмом есть иные явления. Советская литература — понятие достаточно широкое, сложное и прежде всего историческое (имеется в виду литература в целом определенного этапа в развитии общества) и идеологическое.<sup>7</sup> Это обстоятельство следует учитывать, говоря о психологизме в советской литературе, ибо оно внутренне предполагает изучение творчества не только писателей — собственно социалистических реалистов (Шолохова, Леонова, Федина, Платонова и др.), но и таких внутренне противоречивых художников, развивавшихся вне социалистического реализма, как Б. Пастернак, А. Ахматова, А. Бслый, М. Булгаков.

Нужен в первую очередь исторический подход к проблеме психологизма, причем и в более широком, и в более узком масштабе, чтобы глубже и точнее осмыслить эту проблему именно теоретически. Подход более широкий (психологизм в истории мирового искусства) помогает яснее понять и отчетливее увидеть, а также объяснить и обосновать подход более узкий (психологизм в истории советской литературы). Единство двух подходов позволяет нагляднее и убедительнее показать органическую связь советской литературы с мировым художественным процессом.

Какова общественно-эстетическая почва повышенного внимания к психологизму и его оживления и развития в литературе разных исторических эпох? Видимо, в первую очередь это — известная самостоятельность и независимость внутреннего мира человека по отношению к окружающим его жизненным условиям. В принципе так бывает всегда, но в определенные истори-

<sup>6</sup> См., например: А. И. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс. «Вопросы литературы», 1966, № 12, стр. 4—29; В. Перцов. История и современность в поэзии. «Москва», 1967, № 1, стр. 187—195; А. Метченко: 1) О социалистическом и критическом реализме, «Москва», 1967, № 6, стр. 192—202; 2) О социалистическом реализме и социалистическом искусстве. «Октябрь», 1967, № 6, стр. 185—200; М. Храпченко. Октябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы. «Коммунист», 1967, № 15, стр. 51—66; А. Иезуитов. Об историческом изучении социалистического реализма. «Русская литература», 1965, № 2, стр. 218—230.

<sup>7</sup> Подробнее см.: там же, стр. 219.

ческие периоды существует специальное признание и подчеркивание этого явления. Духовная самостоятельность и духовное саморазвитие как решающие признаки общественно-эстетической ценности человека, его художественного очарования можно считать основой интереса к психологизму в искусстве и его почвой. Психологизм как эстетический принцип возникает на сравнительно высокой и специфической ступени исторического развития и проявляется лишь в определенных общественно-эстетических условиях.

Видное место занимала проблема психологизма в искусстве и эстетике периода античности. Знаменитая «Поэтика» Аристотеля отличалась не только нормативностью своих основных положений. В ней автор говорил об относительной самостоятельности человеческого поведения как важнейшем эстетическом принципе, которому должно следовать искусство. Люди «... бывают какими-нибудь по своему характеру...».<sup>8</sup> «А характер — это то, в чем обнаруживается направление воли...».<sup>9</sup> «Действующее лицо будет иметь характер, если... в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было...».<sup>10</sup> Поэзия стремится показать, «что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости...».<sup>11</sup>

Благодаря рабовладельческому строю часть людей (свободных) получила возможность жить в соответствии со своим внутренним миром, сохранять его независимость. Это нашло специфическое отражение и в искусстве (Гомер, Эсхил, Софокл, Аристофан и т. д.), и в эстетике античности (Аристотель). К. Маркс писал, что «предпосылкой греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией. Это его материал».<sup>12</sup> Известное саморазвитие и самостоятельность личности в античном искусстве определялись и тем, что по своему характеру античная мифология предполагала сравнительно внешнее участие богов в судьбах людей. Маркс обращал внимание на то, что не любая мифология могла составлять почву и арсенал такого типа искусства, как античное. «Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства».<sup>13</sup> Египетская мифология являлась слишком сурово нормативной и жестко регламентирующей, не допускавшей никакой внут-

---

<sup>8</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. Гослитиздат, М., 1957, стр. 58.

<sup>9</sup> Там же, стр. 60.

<sup>10</sup> Там же, стр. 87.

<sup>11</sup> Там же, стр. 68.

<sup>12</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, Изд. «Искусство», М., 1967, стр. 121.

<sup>13</sup> Там же.

ренной самостоятельности личности. Жизнь как нечто неподвижное, неизменное и устойчивое, бесконечное и не развивающееся, постоянство и вечность — вот идеал египетского искусства.<sup>14</sup> В «символической форме искусства», центром которой, как считал Гегель, является Египет, нет еще различия между душой и телом, понятием и реальностью.<sup>15</sup> Отсюда нет и внутренней, самостоятельной жизни человеческого духа. Цель и смысл человеческого бытия состоит не в чем ином, как в абсолютном слиянии со всеобщим, в саморастворении в божественно-идеальном. Поэтому и психологизм как эстетический принцип (в отличие от «классического искусства» античности) по сути дела отсутствует в «символическом искусстве», которое вместе с тем глубоко запечатлело неповторимую психологию своей эпохи.

В период духовной диктатуры церкви (средние века), когда целью и смыслом человеческой жизни считалось неукоснительное и полное подчинение воле божественного провидения, всякая духовная самостоятельность порицалась и отвергалась (Гертуллиан, Августин, Фома Аквинский). «Авторы раннего средневековья еще не ставили перед собой задачу раскрытия характера героев, не стремились изобразить их индивидуальные черты, окружающий их быт и т. д.»<sup>16</sup> Психологизм как эстетический принцип, естественно, не получили тогда сколько-нибудь интенсивного развития, хотя искусство средневековья верно отразило психологию своей эпохи.

Вместе с тем, как убедительно доказал М. Бахтин, в общественно-эстетической жизни средневековья (особенно позднего) имелась и другая тенденция, связанная с «карнавальностью» — неотъемлемым спутником духовного облика человека той эпохи. «В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов...». «Человек как бы перерождался для новых чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к самому себе и ощущал себя человеком среди людей».<sup>17</sup> В этом заключается зародыш психологизма как эстетического принципа, который занял ведущее положение в следующую общественно-эстетическую эпоху — эпоху Возрождения, которая озна-

---

<sup>14</sup> См. об этом: П. В. Палевский. Постановка проблемы стиля. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 16.

<sup>15</sup> См.: Гегель, Сочинения, т. XII, Соцэргиз, М., 1938, стр. 333.

<sup>16</sup> Д. Лихачев. У предыстоков реализма русской литературы. В кн.: Проблемы реализма. Гослитиздат, М., 1959, стр. 428.

<sup>17</sup> М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 13.

меновалась возвращением человека к самому себе, своей самостоятельной духовной жизни не только в особых и временных условиях (карнавал), но и в повседневности. «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»,<sup>18</sup> — писал Энгельс. «Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми».<sup>19</sup> На этой почве возникает раскованность человеческих страстей, души и тела, вырастает психологизм от избытка физических и духовных сил, психологизм прежде всего действенный (в принципе, как и в эпоху античности), нравственно здоровый и часто даже откровенно плотский. Характеры отличаются живостью и действенностью (Боккаччо, Мазауччо, Саккетти, Рабле и, особенно, Шекспир).

Возникнув в условиях абсолютизма, классицизм в силу своей особой общественно-эстетической природы допускал лишь очень ограниченный и специфический психологизм. Эта его отличительная черта наиболее рельефно выступает при сопоставлении с искусством Возрождения. А. С. Пушкин подчеркивал: «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. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мститель, чадолюбив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женою своего благодетеля — лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью пабожности и волокитства. Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»<sup>20</sup> Для Мольера любые противоречия в характере героя — слабость, ко-

<sup>18</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, стр. 319.

<sup>19</sup> Там же, стр. 320.

<sup>20</sup> А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 159—160.

тору необходимо преодолеть. Абсолютная скупость и т. п. может и должна быть побеждена абсолютной добродетелью. Для него и положительные, и отрицательные персонажи — в идеале люди одной страсти. Для Шекспира именно внутренняя сложность характера, его духовная противоречивость (безотносительно к ее конкретному содержанию) — главный источник эстетической привлекательности и художественного очарования человека.

Крупнейший теоретик классицизма Буало считал, что «только разумно мыслящий человек в его взаимоотношениях с другими людьми достоин художественного воплощения».<sup>21</sup> Герой при всех его возможных внутренних противоречиях должен оставаться неизменным — «единство характера». По сути дела весь внутренний мир человека сводился классицизмом к механическому соединению чувства и разума, никакого самодвижения духа и психологической самоценности личности не допускалось. А возникавшая нередко борьба между чувством и разумом кончалась неукоснительной победой разума. Тем не менее искусство классицизма явилось подлинным зеркалом психологии своего времени.

Положение о внутренней несовместимости психологизма эстетического принципа с нормативностью и рационализмом, казалось бы, опровергает известный роман Шадерло де Лакло «Опасные связи». Но дело в том, что в нем психологизм выступает как признак безнравственности героев, как орудие их темных интриг, сознательного коварства. В нем также нет никакого самодвижения, саморазвития, что характерно для психологизма как эстетического принципа, а лишь последовательное и причудливо-позоренное осуществление в основе своей заранее определенных и рационалистически абсолютно ясных целей и намерений. Недаром психологической сложностью наделены, с точки зрения автора, наиболее отрицательные персонажи — виконт де Бальмон и маркиза де Мертей. Другое дело, что у современного реалистически настроенного читателя вызывают эстетический интерес и художественное восхищение именно эти персонажи, и прежде всего благодаря внутренней тонкости и сложности своих характеров.

Особенно полно и органично психологизм как эстетический принцип воплотился в романтизме, который во главу угла поставил самоценность и саморазвитие внутреннего мира личности. Но гносеологическую почву романтизма составлял субъективизм. В «романтическом искусстве», писал Гегель, «субъективность представляет собой понятие духа, идеально по себе сущего, отступающего из внешней сферы в сферу бытия внут-

---

<sup>21</sup> Н. А. Сигал. «Поэтическое искусство» Буало. В кн.: Буало. Поэтическое искусство. Гослитиздат, М., 1957, стр. 29.

ренного, поэтому дух больше не составляет здесь неразрывного единства со своей телесностью». <sup>22</sup> «...В целом принцип субъективности связан, с одной стороны, с необходимостью отказаться от непосредственного единства духа с его телесностью и фиксировать телесное более или менее отрицательно, чтобы извлечь внутреннее из внешнего, с другой стороны, дать возможность проявляться обособленному в его многообразии, расщеплении и движения как духовного, так и чувственного начала». <sup>23</sup> «Романтическая литература» «...более, чем какое-либо другое искусство, способна раскрыть полноту известных обстоятельств, известную последовательность — смену душевных движений, страстей, представлений и замкнутый круг моментов известного действия». <sup>24</sup>

В отличие от классицизма именно неискоренимая противоречивость составляет в романтизме важнейшее и неотъемлемое качество внутреннего мира человека, источник его непрерывного движения и развития. Вместе с тем романтизм рассматривал внутреннюю жизнь человека имманентно, фактически вне и независимо от ее чувственно-практического выражения и конкретно-исторически обусловленных действий и поступков героя, а также влияния внешней среды. В этом заключалась его существенная ограниченность и односторонность. Влияние социально-исторических условий и саморазвитие личности оказывались разомкнутыми в романтизме.

Маркс отмечал в 1845 г., что деятельная сторона человеческой жизни прежде всего «развивалась идеализмом, но только абстрактно, так как идеализм, конечно, не знает действительной, чувственной деятельности как таковой». <sup>25</sup> Отсюда — изображение «активной деятельности» духа в романтизме на поверку оказывалось рефлексией, самопереживанием и внутренним самодвижением, весьма далеким от практического дела, направленного на действительное изменение жизни. Маркс подчеркивал, что «совпадение изменения обстоятельств и человеческой деятельности может рассматриваться и быть рационально понято только как *революционная практика*». <sup>26</sup> «В революционной деятельности изменение самого себя совпадает с преобразованием обстоятельств». <sup>27</sup> В то же время изображение активно революционных человеческих поступков в романтизме («активный романтизм») не получало еще глубокой и прочной опоры ни во внешних условиях, ни во внутреннем мире героя с его относительно самостоятельным движением и развитием. Характерно

---

<sup>22</sup> Гегель, Сочинения, т. XIV, [Соцэпгиз], М., 1958, стр. 9.

<sup>23</sup> Там же, стр. 11.

<sup>24</sup> Там же, стр. 158.

<sup>25</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 1.

<sup>26</sup> Там же, стр. 2.

<sup>27</sup> Там же, стр. 201.

в связи с этим, что наиболее полное, развернутое и всестороннее воплощение психологизм как эстетический принцип получил в так называемом «пассивном романтизме», а не в «активном». Достаточно сравнить творчество Жуковского и декабристов.

Гносеологическую почву реализма в искусстве составляло безусловное признание художником существования внешнего мира вне и независимо от человека и признание зависимости от этого мира человека с его сложной духовной жизнью. Исходя из этого, реализм показал социально-историческую детерминированность характера в целом и одновременно самодвижение и саморазвитие внутреннего мира человека (включая психологию), его относительную независимость и самостоятельность. В органическом сочетании двух этих моментов заключалась главная эстетическая сила и художественная привлекательность реализма, его качественное своеобразие и вместе с тем итоговый характер по отношению к предыдущим этапам в развитии искусства (прежде всего по отношению к романтизму).

Ленин отмечал, что «идея детерминизма, устанавливая необходимость человеческих поступков, отвергая вздорную побасенку о свободе воли, нимало не уничтожает ни разума, ни совести человека, ни оценки его действий. Совсем напротив, только при детерминистическом взгляде и возможна строгая и правильная оценка, а не сваливание чего угодно на свободную волю. Равным образом и идея исторической необходимости ничуть не подрывает роли личности в истории: история вся складывается именно из действий личностей, представляющих из себя несомненно деятелей».<sup>28</sup> В реалистическом искусстве психологизм как эстетический принцип составляет самую его сердцевину. В то же время именно реализм наиболее глубоко раскрывает психологизм как предмет искусства и наиболее верно и точно отражает психологию определенного исторического периода, класса, сословия, социальной группы.

### 3

Чем же объясняются известные «приливы» и «отливы» интереса и усиленного внимания к проблеме психологизма в эстетике и литературе? Объективный источник обостренного внимания к психологизму — исторически обусловленное усложнение взаимоотношений личности с обществом, замена и усовершенствование прежних и возникновение новых, изменение представлений о социально-эстетической ценности личности

<sup>28</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 159.

(особенно ее внутреннего мира) в жизни и в искусстве. Разумеется, конкретное выражение меры и характера этого изменения может быть самым различным. Общественно-историческая практика показывает, что личность внутренне сложнее, чем это представлялось в «дореалистическую эпоху». Отсюда прилив интереса многих художников к духовному миру человека в целях его познания и самопознания. Все это имеет прямое отношение к проблеме психологизма в советской литературе, которая всегда была теснейшим образом связана с историей советского общества.

Когда определенная система отношений личности с обществом уже сложилась или когда она решительно утверждается или отстаивается в острой и открытой борьбе (гражданской, социально-экономической, военной, политической, идеологической и т. д.), психологизм как эстетический принцип, как мера человеческой ценности отступает на второй план. В центр внимания выдвигается иное представление о ценности личности. Решающую роль играют не ее внутренние качества, «диалектика души», духовно-психологическая сложность и т. п., а прежде всего социальная определенность поведения, фактическая классовая принадлежность к тому или иному борющемуся лагерю, непосредственно практическая активность (гражданская война и начало 20-х годов, период Великой Отечественной войны и т. д.). Когда же исторически новый тип взаимоотношений личности с обществом начинает лишь постепенно устанавливаться или видоизменяться и совершенствуется прежний, психологизм как эстетический принцип выходит на авансцену. Главная борьба происходит теперь за душу человека, за развитие, раскрытие и использование его внутренних качеств. Именно через внутренний мир личности — и в том числе психологию — ищут писатели (и не только они) объяснения сложнейших жизненных процессов. Здесь особенно велика роль правильного понимания сокровенных пружин человеческого поведения (вторая половина 20-х годов, послевоенные годы и т. д.).

Если обратиться к советской литературе периода гражданской войны и начала 20-х годов, то эстетической доминантой в ней окажется не собственно психологизм, а четкая классовая принадлежность героя, безусловная и ясно видимая победа новой идеологии в положительном персонаже, его непосредственная практическая революционная ценность. Все противоречивое в характере — это главным образом еще непреодоленные слабости («требуха»). В социолого-отражательном плане «сложной» и противоречивой психологией наделялись или открывались враги, или люди колеблющиеся, неустойчивые — потенциальные противники новой жизни («Шоколад» А. Тарасова-Родионова, «Города и годы» К. Федина и т. д.).

В художественно-изобразительном плане развернутый психологизм в свою очередь оказывался эстетически неактуаль-



ным и непривлекательным как для писателей, так и для читателей. Представляется в связи с этим несостоятельным часто раздающийся в критике упрек ранней советской литературе в недостаточном психологизме, причем само это явление объясняется лишь неумелостью авторов, их недостаточной художественно-технологической зрелостью. В данном случае не учитываются ни своеобразие исторических условий, ни главные общественно-эстетические потребности времени. В первую очередь в те годы нужно было показать абсолютную и бескомпромиссную непримиримость двух смертельно борющихся лагерей (белых и красных), подчеркивая эстетическую значимость самого жпзненного факта, агитируя посредством «бесстрашной правдивости», поднимать и воодушевлять читателя на революционную борьбу с врагами. Именно это оказывалось наиболее действенным, доступным и нужным для массового читателя и одновременно позволяло принести существенную общественно-эстетическую пользу, скорее приобщиться к художественному творчеству тем новым писательским силам, которые вовсе не были искушенными в области литературной технологии.

Помимо всего прочего, подлинный психологизм в искусстве представляет значительную трудность и со стороны собственно исполнительской. Характерно, что даже в драматургии, где психологизм в принципе особенно важен и нужен, в первые годы советской власти он уступал ведущее положение другим эстетическим компонентам. В марте 1919 г. Отделом театра и зрелищ Наркомпроса по инициативе М. Горького был объявлен в печати конкурс на мелодраму. В условиях конкурса говорилось: «Так как мелодрама строится на психологическом примитивизме — на упрощении чувств и взаимоотношений действующих лиц — желательно, чтобы авторы определенно и ясно подчеркивали свои симпатии и антипатии к тому или иному герою».<sup>29</sup>

Кроме того, вряд ли можно упрекнуть в «психологической неумелости» А. Серафимовича, автора таких психологически тонких произведений, как рассказ «Пески» и роман «Город в степи». В годы гражданской войны, работая военным корреспондентом, писатель ставил перед собою совершенно сознательные и качественно новые по сравнению со своим предшествующим творчеством общественно-эстетические задачи.

«В гражданскую войну, — писал А. Серафимович, — корреспонденту некогда было обрабатывать материал и создавать художественные образы. Гораздо важнее было дать практический совет, чтобы быть действительно полезным.

... Индивидуальные черты творчества исчезали. Я добивался того, чтобы моя работа дала реальный результат: чтобы мои

---

<sup>29</sup> М. Горький. Материалы и исследования, I. Изд. АН СССР, Л., 1934, стр. 102.

корреспонденции повлекли за собой определенные действия».<sup>30</sup> «Надо было непрерывно внедрять в массы правильное представление о советской власти и делать это убедительно.

Я принялся писать маленькие картинки, очерки, корреспонденции. Старался попроще да поясней. Чтобы правдиво было и убедительно».<sup>31</sup> «Свои рассказы и очерки из эпохи гражданской войны я большей частью писал с натуры, ничего не „сочиняя“...»<sup>32</sup>

Несправедливо также упрекать и «Падение Даира» А. Малышкина в недостаточном психологизме, а самого автора — в неспособности к психологизму. В новых общественно-литературных условиях писатель дал образцы глубокого психологизма в «Людах из захолустья» (1938) и даже изощренно болезненного — в «Севастополе» (1929—1930). Дело здесь не только в росте писательского мастерства, но главным образом в изменении самих общественно-эстетических потребностей времени.

Существенно иная картина наблюдается в советской литературе второй половины 20-х годов. Общественно-историческое развитие и, особенно, нэп показали, что человек оказался сложнее, чем это предполагали, что нельзя не считаться с его относительно самостоятельным внутренним миром, который оказывает существенное влияние на человеческое поведение, объясняет и стимулирует его. Отсюда такой усиленный интерес к проблеме психологизма у самых разных авторов («Разгром» Фадеева, «Братья» Федина, «Вор» Леонова и т. д.). В декларации Всесоюзного объединения рабоче-крестьянских писателей «Перевал» (1926), в частности, говорилось: «„Перевальцы“ высказываются против всяких попыток схематизации человека, против всякого упрощения, мертвящей стандартизации, против какого-либо сужения писательской личности во имя мелкого бытовизма.

„Перевальцы“ считают основным свойством подлинного писателя отыскание и открытие в жизни все новых и новых горизонтов, все новых и новых оттенков мысли и чувства. Они находят необходимым раскрытие своего внутреннего мира художественными методами, составляющими сложный творческий процесс».<sup>33</sup> Декларация была подписана многими литераторами, в том числе М. Пришвиным, И. Евдокимовым, Н. Дементьевым, Э. Багрицким, Н. Огневым, Н. Замощиным, М. Голодным, И. Касаткиным, А. Платоновым, Д. Семеновским, Д. Кедриним, А. Караевой, А. Малышкиным, И. Катаевым. Показательно, что М. Пришвин

---

<sup>30</sup> А. С. Серафимович, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1948, стр. 426.

<sup>31</sup> Там же, стр. 425.

<sup>32</sup> Там же, стр. 434.

<sup>33</sup> Литературные манифесты (от символизма к октябрю). Сборник материалов. Изд. «Федерация», М., 1929, стр. 276—277.

критиковал тех авторов, которые «не признают самоценность всякой человеческой жизни и не выслушивают ее признания почтительно, как нечто несопоставимо большее, чем своя тема...».<sup>34</sup>

Открыто появиться такое признание и оказаться эстетически прогрессивным могло лишь в середине 20-х годов, но никак не в годы гражданской войны или в начале 20-х годов. Особенно в связи с проблемой психологизма «...более глубокого изучения заслуживает деятельность объединения рабочих и крестьянских писателей „Перевал“».

Справедливо отмечая сегодня влияние психупсихистской эстетики и другие ошибки в работах перевальских критиков, мы не можем забывать и о том ценном, что внес „Перевал“ в борьбу за реалистическую полнокровность и гуманистический пафос советской литературы».<sup>35</sup>

Любопытно заметить, что если в начале 30-х годов внимание к внутреннему миру нового человека в принципе несколько ослабевает, на первый план выдвигается изображение самих фактов социалистического строительства и непосредственно практической деятельности новых людей (бурный расцвет переживает очерк), то во второй половине 30-х годов в произведениях М. Шолохова «Тихий Дон», А. Толстого «Хождение по мукам», А. Фадеева «Последний из удэге», Л. Леонова «Дорога на океан», М. Булгакова «Мастер и Маргарита», рассказах А. Платонова и других психологизм становится в центре внимания, а главное, что Шолоховым определено как «очарование человека», заключается в его неисчерпаемой психологической сложности, духовном богатстве, несводимости к какому-то одному, пускай даже самому существенному и социально значимому внутреннему качеству. Это немаловажное историческое обстоятельство в известной мере помогает понять и объяснить появление в литературе такого кричаще противоречливого характера, как Григорий Мелехов, и одновременно «секрет» его художественного и человеческого очарования. Своего рода «приливы» и «отливы» общественно-эстетического интереса к проблеме психологизма можно проследить и в дальнейшем. В настоящее время мы опять явно находимся в полосе «прилива». В связи с тем что процесс выдвигания в искусстве психологизма как эстетического принципа носит исторически обусловленный характер, в советской литературе психологизм в этом смысле также не может являться абстрактно нормативным требованием, механически предъявляемым к любому периоду ее развития.

Следует заметить, что одни писатели более восприимчивы к «приливам» и «отливам» психологизма, другие — менее. Так,

<sup>34</sup> М. Пришвин. Башмаки. ГИЗ, М.—Л., 1925, стр. 11.

<sup>35</sup> Вадим Роговин. Пафос борьбы и созидания. «Литературная газета», 1967, 6 сентября.

постоянный интерес к психологизму и свойственный им самим глубокий психологизм — устойчивая черта творчества ряда писателей на всем протяжении их художественной деятельности: Л. Леонова, М. Шолохова, К. Федина, А. Фадеева, А. Платонова и др. Но все же и у них особенно развитый, активный и «самоценный» психологизм мы встречаем в определенные историко-литературные периоды. Если взять у Л. Леонова, с одной стороны, «Барсуки» (начало 20-х годов), «Соть» и «Скутаревский» (начало 30-х годов), а с другой — «Вор» (вторая половина 20-х годов) и «Дорога на океан» (вторая половина 30-х годов), то станет заметно, что в произведениях второго ряда психологизм отличается еще большей сложностью и внутренней противоречивостью, приобретает специфические качества, занимает большее место и играет более самостоятельную и активную роль. Можно сказать, что более углубленный и развитый психологизм характеризует «Донские рассказы» (середина 20-х годов) М. Шолохова и «Тихий Дон» (1928—1941) по сравнению с «Поднятой целиной» (ч. I, 1932) и отрывками из романа «Они сражались за родину» (1943—1944). В принципе то же самое можно сказать о романах К. Федина «Города и годы» (1924) и «Братья» (1928). Таким образом, и в творчестве крупнейших советских писателей-психологов в той или иной мере дают себя знать исторически обусловленные «приливы» и «отливы» психологизма.

#### 4

Однако все это, хотя и очень важная, не лишь одна сторона вопроса. Есть и вторая, не менее существенная и тесно связанная с первой. Каков же состав и структура проблемы психологизма, как она соотносится с другими эстетическими проблемами, в чем ее специфика?

Проблема психологизма — отчетливо выраженная комплексная и синтетическая. В ней особенно тесно связаны объект и субъект и вместе с тем чрезвычайно велика роль субъекта. Психологизм — сокровенная проблема и содержания, и формы: она имеет дело с содержанием и формой выражения сокровенно-внутренней жизни человека. В ее решении особенно наглядно и непосредственно выступает личность самого писателя, его индивидуальный опыт, психический склад.<sup>36</sup> Она помогает раскрыть интимно-эстетическое своеобразие художественного метода. Ее характеризует диалектическое единство социально-исторической детерминированности с относительной самостоятельностью, самодвижением и саморазвитием.

---

<sup>36</sup> В этой статье мы не касаемся вопроса о психологии художественного творчества, который является специфическим и самостоятельным предметом исследования.

Психология составляет лишь часть всего внутреннего мира человека, но очень существенную. В то же время именно в проблеме психологизма и через нее находят выражение в искусстве чувства и настроения, сознание и подсознание. Особенно в сложных взаимоотношениях находятся между собой в жизни и в литературе психика и сознание. В современной марксистской науке все чаще встречается утверждение, что человек в целом и его психология— явление биосоциологическое.<sup>37</sup> Предлагается, например, такая психологическая структура личности:

социально обусловленные качества,  
биологически обусловленные качества,  
опыт,

индивидуальные особенности отдельных психических процессов как форм отражения.<sup>38</sup>

Важно, что именно психологизм заключает в себе одновременно социологический и индивидуальный подход к человеку.<sup>39</sup> Все это открывает новые перспективы и возможности перед самим искусством и методологией его изучения, особенно в свете проблемы психологизма.

До сих пор нередко встречается отождествление психики и сознания, невнимание к подсознательно-биологическому моменту и в психологии. Более того, всякий намек на самостоятельность психической жизни воспринимается как недооценка сознания даже его отрицание. Однако при всем определяющем и первоочередном значении сознания, идеологии психическая жизнь действительно обладает относительной самостоятельностью и устойчивостью к социально-историческим изменениям, которые более отчетливо и непосредственно сказываются в сознательно-идеологической сфере. Другой вопрос, в какой степени может и должна контролироваться сфера подсознания сознанием и при каких условиях вырвавшаяся на волю стихия подсознания начинает представлять социальную опасность. В то же время нелепо отрицать объективный факт относительной самостоятельности психически-подсознательной сферы и право художника исследовать именно ее (разумеется, не фетишизируя), поскольку этой сфере

<sup>37</sup> Например, в работе Л. В. Сохань «Духовный процесс личности и коммунизм» («Наукова думка», Киев, 1966) структура человека рассматривается как единая целостная система, которую составляют определенные биофизиологические компоненты, индивидуально психологические, а также соответствующие социально психологические качества (стр. 16—30). См. также: А. В. Снежневский. 1) Залог душевного здоровья. «Литературная газета», 1967, 25 января; 2) Пройденный этап. «Литературная газета», 1967, 6 сентября; Материалы дискуссии: «Нужен ли Институт человека?». «Литературная газета», 1967, 13 сентября, 18 октября; А. Зворыкин. Неповторимый мир личности... Как его познать? «Литературная газета», 1967, 15 ноября; Н. Чавчавадзе. «Я и транзистор» или «Я и долг». Там же.

<sup>38</sup> См.: К. К. Платонов. Психология религии, стр. 226.

<sup>39</sup> Там же, стр. 10.

действительно принадлежит существенная роль в жизни отдельного человека и общества в целом.

Достаточно устойчивая традиция — отождествлять психику и сознание, психологию и идеологию — отрицательно сказывается в истолковании ряда сложных историко-литературных явлений. Так, стало уже трюизмом упрекать Вс. Иванова, и особенно его книгу «Тайное тайных» (1927), в культе «внеразумного и неосознанного», в том, что «мысль автора не выходит за пределы биологических тягот человека», и т. п. смертных идейно-эстетических грехах. Этот упрек отчетливо звучит в статье М. А. Щеглова «Всеволод Иванов».<sup>40</sup> Однако, если взглянуть на книгу Вс. Иванова с более современной, непредвзятой точки зрения, ее основной смысл окажется совсем в другом. Писатель ярко показал, какую страшную, даже трагическую роль играет «тайное тайных» в жизни человека. С влиянием этого «тайного» невозможно не считаться. Автор предпринял смелую, хотя и не во всем удавшуюся, попытку более глубоко заглянуть во внутренний мир человека, проникнуть в его «запретную зону». Преимущественное изображение подсознательного и его воздействия на мысли и поступки человека ставит своей целью выразительнее раскрыть силу влияния этой сферы внутреннего мира человека, но вовсе не ее «поэтизацию». В рассказах Вс. Иванова мы находим не «культ подсознательного», а взволнованное предостережение: коварна, губительна и беспощадна слепая власть подсознательного, когда она не сдерживается и не контролируется высокой сознательностью, развитой и прочной идеологией («Поле», «Жизнь Смокотинина», «Плодородие» и др.). Не следует забывать и о том, что герои Вс. Иванова — люди с почти первобытной психикой, темные и отсталые, которых лишь слегка коснулась цивилизация. Идя от противного, Вс. Иванов показывает, как невыносимо мучительна, тревожна и расслабляюща власть подсознательного для самого героя и окружающих его людей, как жизненно необходимы ему сознательность и идеологическая выдержанность, облагораживающие и трансформирующие «тайное тайных». Не культ подсознательного, а трагически напряженная тоска по сознательности, которая одна способна противостоять «тайному» и победить его, составляет пафос книги Вс. Иванова.

Сборник «Тайное тайных» появился в определенных социально-исторических и литературных условиях. Нэп показал, насколько устойчива и живуча частнособственническая психология с ее жестокостью и эгоизмом даже спустя десять лет после свершения социалистической революции. В книге отразился «не испуг перед нэпом»,<sup>41</sup> в ней прозвучало серьезное предупреждение — и в этом ее объективное значение, — насколько еще силен и опа-

<sup>40</sup> История русской советской литературы в 4 томах, т. I. 1917—1929. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 311—312.

<sup>41</sup> Там же, стр. 312.

сен «ветхий Адам», несмотря на происшедшие социально-исторические перемены. Все это значительно поднимает роль Вс. Иванова как писателя-психолога, свидетельствует о новаторском характере его творчества, о реалистической зоркости и пронизательности художника, что становится особенно понятным и несомненным в свете новых веяний в современной марксистской науке.

Несостоятелен упрек в биологизме и А. Платонова. Для писателя то, что новые люди живут как бы законами самой природы, вовсе не унижает, а неизмеримо возвышает их, ибо в этом он видит абсолютную естественность появления и существования нового человека, его глубочайшее внутреннее родство со всем окружающим миром. Здесь источник его неискоренимости и непобедимости.

## 5

Проблема психологизма интересна и эстетически значима тем, что именно в ней чрезвычайно остро, драматично и наглядно раскрываются и проявляются внутренние противоречия личности, которая одновременно отражает и носит в себе противоречия и конфликты эпохи и общества. Показательно, что в современных исторических условиях психологическая конфликтность приобретает все более ярко выраженный идеологический характер, не теряя вместе с тем своего общечеловеческого смысла.

Особое место в жизни современного человека занимает «профессиональный психологизм». «Наш герой,— подчеркивает Л. Леонов,— всегда имеет профессию, которая и есть социальный привод, соединяющий его с общественной действительностью». <sup>42</sup> «Современному писателю нельзя обойтись без знания профессии героя, ибо это социальный привод человека с эпохой. Автору нужно знать психологию профессии, даже рефлексологию профессии, и притом знать все это гораздо лучше, чем знает сам герой. . .». <sup>43</sup>

Психологизм специфическим образом проявляется в разных видах искусства слова — поэзии, прозе, драматургии и в разных литературных жанрах — лирическом стихотворении, романе, повести, рассказе. Это всегда необходимо учитывать. Кроме того, психологизм не является непременным спутником любого литературного жанра. Ленин отмечал, что «в романе. . . весь *своздь* в *индивидуальной* обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов. . .». <sup>44</sup> Вместе с тем он отнюдь не счи-

<sup>42</sup> Л. Леонов. Призыв к мужеству. «Литературная газета», 1934, 16 апреля.

<sup>43</sup> Л. Леонов. По координатам жизни. «Вопросы литературы», 1966, № 6, стр. 104.

<sup>44</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 49, стр. 57.

тал это положение обязательным для очерка, брошюры и т. д. и даже говорил о его практической неосуществимости в жанре очерка. Ленинское указание помогает понять, почему именно в годы гражданской войны и в начале 30-х годов аналитический психологизм сравнительно редко встречался в литературе. Ведь тогда особенно бурное развитие получил жанр очерка (Серафимович, Фурманов, Рейснер и т. д.), который был в то время общественно-эстетически очень нужен.

Обращает на себя внимание, что Ленин вовсе не отождествлял психику и характеры и подчеркивал особое значение анализа психики. Характер — явление более широкое (в принципе он включает в себя и психику) и одновременно более внешнее по сравнению с собственно психикой. В характере главное — практическое поведение человека, конкретное и наглядное выражение результата воздействия на него различных внутренних стимулов. В то же время характер определяется не только и не столько внутренним миром, сколько внешними условиями, социально-историческими обстоятельствами, которые его окружают и заставляют действовать. Психика имеет дело с самими внутренними стимулами поведения человека, их сокровенными глубинами.

Известно в то же время, что внутренняя жизнь личности не тождественна ее поведению и не исчерпывается им. Для целостного понимания личности важны не только ее поступки, хотя именно в них чаще всего и отчетливее всего проявляется личность, но и сфера неосуществленных поступков и неслучившихся дел, которая становится известной при анализе психики. Известный советский психолог С. Л. Рубинштейн писал: «Изучение психического облика личности включает три основных вопроса. Первый вопрос, на который мы стремимся получить ответ, когда хотим узнать, что представляет собой тот или иной человек, гласит: *чего хочет человек*, что для него привлекательно, к чему он стремится? Это вопрос об его направленности, об его установках и тенденциях, потребностях, интересах и идеалах. Но вслед за вопросом о том, *чего хочет человек*, естественно встает второй: *а что он может?* Это вопрос о способностях, о дарованиях человека, о его одаренности. Однако способности — это сперва только возможности; для того чтобы знать, как реализует и использует их человек, нам нужно еще знать, *что он есть*, что из его тенденций и установок вошло у него в плоть и кровь и закрепилось в качестве стержневых особенностей его личности. Это вопрос о характере человека».<sup>45</sup>

Можно согласиться с Е. Журбиной, что «не на путях психологического изображения характера цели и победы очерка... от утверждения „универсальных“ для всех жанров критериев худо-

---

<sup>45</sup> С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. Учпедгиз, М., 1940, стр. 516.



жественности, обязательности психологизма — прямая нить к боязни публичности, философичности, которые якобы отделены от искусства литературы непреходимыми барьерами».<sup>46</sup> В то же время обнаруживается принципиальная связь между проблемой психологизма и проблемой «характер и обстоятельства», когда мы обращаемся к внутреннему своеобразию метода социалистического реализма. Как известно, качественное отличие нового метода состоит в том, что он непосредственно и опосредствованно показывает: характеры не только определяются обстоятельствами, зависят от них, но в свою очередь способны активно относиться к ним, революционно их преобразовывать. Именно духовное богатство, психологическая сложность и развитость характера составляют тот внутренний стимул и почву, которые позволяют ему наиболее успешно противостоять враждебным и неблагоприятным для него обстоятельствам, а также последовательно и целенаправленно изменять их. В то же время именно в процессе революционного преобразования обстоятельств происходит наиболее глубокая и всесторонняя психологическая перестройка самого характера. Конечно, психологическое противостояние характера обстоятельствам и психологическая трансформация характера в результате его революционной деятельности как существенные признаки нового метода вырабатывались постепенно. Нужно учитывать при этом исторически обусловленные «приливы» и «отливы» психологизма в литературе, неодинаковую психологическую проницаемость различных жанров и т. п. Но бесспорно, что в литературе социалистического реализма в целом, и особенно на современном этапе его развития, проблеме психологизма принадлежит выдающееся место.

Проблема психологизма, разумеется, не исчерпывает всей эстетической и историко-литературной проблематики. Но именно она позволяет исследовать искусство слова с новой, сравнительно мало изученной стороны и как синтетическое — социально-психологическое явление, выявить ряд специфических закономерностей историко-литературного развития, раскрыть сокровенную сущность характера в литературе и в жизни.

---

<sup>46</sup> Евгения Журбина. Нужны ли очерку характеры? «Литературная газета», 1967, 2 августа.

**Человек в мире**  
**Поиски и утверждение принципов**  
**социально-психологического**  
**анализа**  
**в советской литературе**  
**20—30-х годов**

**1**

Октябрь 1917 года огненной чертой обозначил во времени ту границу, за которой началась новая действительность. Как бы классы и прослойки русского общества ни взяли, при всех различиях их отношения к совершающемуся — от ненависти до восторга, — общим было ощущение необычности происходящего.

Закономерно и естественно, что прежде всего чувство исторической новизны и характеризовало состояние художников революции. Одним из существенных для литературы последствий подобного восприятия мира — последствием одновременно и парадоксальным, и объяснимым — явилось стремление к таким изобразительным средствам, которые не имели бы ничего общего с арсеналом средств художественного воздействия старой классической литературы. Многим, очень многим писателям и деятелям искусства представлялось, что новую действительность можно изображать только по-новому, вне традиций и художественных завоеваний прошлого.

Бессмысленно было бы сейчас указывать на отсутствие исторической целесообразности в этом почти всеобщем устремлении, подтверждая это указание ссылкой на тот бесспорный факт, что со временем литература вернулась в великое русло вековых традиций. Да, вернулась, но обогащенная такими знаниями, такими средствами и такой масштабностью миропонимания, каких не знали предшествующие века! Лишь диалектический подход, лишенный односторонности — все равно какой, традиционалистской или порывающей с традициями, — позволяет увидеть процесс в его противоречивости, в сочетании положительных и отрицательных сторон, в соотношении потерь и находок.

В данной статье, не забывая о сложности происшедшего, мы попытаемся проследить отношение писателей первых десятилетий советской литературы к такому важному завоеванию человеческого гения, как психологический анализ.

Исторически объяснимым было присущее многим ощущение несоизмеримости совершающихся грандиозных катаклизмов, решающего переворота в судьбе целого государства и хрупкого инструментария для кропотливого и тонкого анализа душевного состояния отдельной личности.

Совершенно закономерным являлось и прямое, сознательное стремление части писателей создавать произведения, рассчитанные на политическую актуализацию изображаемого на таком уровне, который был бы доступен даже совершенно неискушенному читателю.

Исторически объяснимыми оказываются и фантастические, далекие от научных, представления о будущем обществе и его целях, расцвет субъективизма в литературе и массовое появление всякого рода художественных деформаций, чуждых психологизму.

Исторически объяснимыми, в частности, были и присущие большому числу талантливых писателей, впервые обратившихся к творчеству, элементарные представления о задачах и формах искусства.

Литература начального периода развития и не могла быть иной.

Вместе с тем надо отметить, что немалое число писателей даже самой ранней поры советской литературы не мыслило себе творчества вне социально-психологического анализа отдельной личности. Поэтому общая картина начального периода нашей литературы при всей ее пестроте не будет подлинной, если мы в угоду какой-либо избирательной концепции — упростим ее, спрямим и «забудем» творчество десятков авторов, тяготевших к психологическому реализму: от «старых» — М. Пришвина и А. Серафимовича до совсем еще тогда молодых — К. Федина и Л. Леонова.

Самое же существенное заключается в том, что объективные потребности развивающейся жизни и развивающейся литературы буквально «обратили» советских писателей в кратчайшие, ничтожные для истории сроки (каких-нибудь 8—10 лет) на путь углубленного психологического анализа. Путь этот с каждым годом становился все более привлекательным и все большими успехами был ознаменован. В 1923 г. увидел свет «Чапаев» Д. Фурманова, в 1924 — «Города и годы» К. Федина и «Барсуки» Л. Леонова, а в 1926 — «Разгром» А. Фадеева, книга, сколь значительная по тематике, столь же гармоническая художественно, не превзойденная в некоторых отношениях и десятилетия спустя.

Отметив эту тенденцию — одну из основных в советской литературе, мы должны подчеркнуть и то, что она прокладывала себе дорогу не легко, отнюдь не просто и далеко не всегда безошибочно. Развитие психологизма — и на первой стадии истории

советской литературы, и в дальнейшем — шло не каким-то гладким, бесконфликтным путем, оно сопровождалось (и сопровождается) разного рода экспериментами, издержками, отклонениями, и это вполне естественно, так как утверждение или неприятие тех или иных принципов происходит не умозрительным способом, все должно быть апробировано самой литературной практикой.

Обусловим сразу: психологический анализ для нас не является абсолютной ценностью и не воспринимается как цель или самоцель художественной литературы. Он представляет собой лишь средство, пусть мощное, пусть важнейшее, но вспомогательное средство литературы. Психологический анализ является не более чем компонентом (одним из многих) в произведении, позволяющим успешно реализовать идейно-художественный замысел писателя. Далеко не всегда отсутствие тонкой психологической разработки личности есть свидетельство слабости авторского дара — вспомним хотя бы немеркнувший «Железный поток». И разве успех «лучшего фильма всех времен и народов» «Броненосца „Потемкина“» вызван развернутым психологическим анализом?

Если же видеть в психологическом анализе суть произведения, это значит вольно или невольно смещать центр тяжести с существа творческого акта на одно из средств, помогающих писателю добиться поставленной перед собой цели. Методологическим просчетом ряда теоретиков 20-х годов было то, что за их абсолютизацией психологизма, за «оживлением» человека могло скрываться — и, как правило, так и бывало — любованье психологией ущербной, могло скрываться сознательное снижение подлинных героев и субъективистское преувеличение ценности отрицательных персонажей. Психологизм становился независимой, самоценной величиной, не подчиненной главной задаче — показу диалектики отношений социально обусловленного характера к бурной, сложной действительности. Сложнейший вопрос о соотношении внутренних и внешних факторов в жизни человека сводился к примату внутренних побуждений, что, собственно говоря, практически смыкалось (если снять шелуху замутняющих слов) с теориями Фрейда и Бергсона о решающей роли подсознания в поступках и побуждениях человека. Возникновение теории «живого человека» можно понять как объяснимую реакцию еще незрелой теоретической мысли советской критики на действительно важную потребность глубже заглянуть в сферу чувств и мыслей тех, кто прошел необыкновенную революцию и гражданскую войну. Теория эта, ставящая, однако, средства впереди цели, была отмечена развитием советской литературы, и этот опыт не может не быть для нас поучительным.

Мы будем рассматривать роль и развитие психологизма в советской литературе в тесной связи с развитием творческого ме-

тогда советской литературы, так как социальный психологизм есть важнейшее средство реалистического отражения мира.

Основные посылки предлагаемой статьи возникли в процессе нашей работы над книгой «Революция и литература», в которой исследовалось радикальное воздействие событий Октября на художественную литературу и ее творческий метод. В данной статье мы будем частично опираться на некоторые выводы указанной монографии. Вместе с тем статья «Человек в мире» подчинена собственной научной логике, разрабатывает свою специфическую проблематику и может в свою очередь бросить дополнительный свет на тему «Революция и литература», от которой отпочковалась.

## 2

С первых же дней советской литературы перед нею встала задача: как рассказать о людях, участниках и свидетелях событий, повернувших историю? Решений сразу же было предложено много, как правило, не совпадающих одно с другим по существу, подчас диаметрально противоположных.

Писатели искали наилучшие пути для верного воспроизведения революционного мира и человека в нем, искали интенсивно, по-разному, и никто не мог утверждать, что именно за ним — абсолютная истина, что именно его понимание психологизма — наиболее глубокое и точное: вынести приговор могло лишь время. Никакие ссылки на опыт классики, на имеющиеся образцы мирового и русского искусства не могли прозвучать авторитетно потому, что классике не приходилось решать задач, подобных тем, что встали перед молодой советской литературой.

Время, однако, шло, литературный опыт накапливался, уточнялся и, что самое главное, сравнивался с опытом самой социальной действительности. Обнажалось то, что было фальшивым или слабым или неверно акцентировало существенное в жизни. Бывало и так, что произведения, весьма уязвимые с точки зрения уже оправдавших себя принципов психологического анализа, появлялись после книг этапного значения, и это было вполне закономерно: поиски и эксперименты не прекращались, живая творческая мысль искала наиболее убедительные средства раскрытия внутреннего мира человека.

Действительно, простых вариантов мы здесь не увидим даже там, где все представляется ясным, где все как будто уже хожено-перехожено историками литературы. На что, казалось бы, прозрачен вопрос относительно изображения «множеств»: неизбежно, вроде бы, установлено, что в силу творческого устремления авторов на раскрытие всеобщего порыва масс принцип изображения нерасчлененных масс антагонистичен принципу психоло-

гического анализа индивидуальной личности. Думается, данный вывод должен быть основательно поколеблен.

Дело в том, что психологический анализ неповторимой личности в советской литературе несет в себе качественное отличие от психологического анализа индивидуальной особи в антидемократической буржуазной литературе, столь же кардинальное, как и при изображении народных масс. Судьба отдельной личности не мыслится в развитой советской литературе вне ее связей с общенародным делом. Эти связи могут быть выражены прямо, могут проявляться весьма опосредствованно, могут реализоваться лишь через сознание автора, но они образуют некое мощное силовое поле, которое единственно и способно истинно поляризовать душевные свойства изображаемого человека, т. е. высветить его реальную ценность и соотношение с большим миром. Без этого соотношения любой психологический анализ может оказаться не более чем средством деформации истины и, таким образом, средством дезинформации. Так, в комбинированных съемках приближенный к карлику объект способен представить его великаном (если рядом нет для опоры глазу хотя бы спичечного коробка) и, напротив, отодвинутый от гиганта, — может поместить его даже на ладони ребенка.

Постоянное соотношение (пусть и незримое) внутреннего мира единицы со всем действующим внешним миром, и в первую очередь с миром чувств, настроений, воззрений и желаний общества, является реальной основой для изображения истинного масштаба души того или иного персонажа.

Вот почему художественный показ нерасчлененных масс как единства человеческих воле и устремлений, характерный для творчества какой-то части писателей ранней поры, отнюдь не выламывался из новаторского строя советской литературы в целом, не противостоял ни в коей мере генеральным принципам новой литературы, коллективистской по духу, но занимал лишь крайнюю, декларативно-воинствующую позицию в едином строю победивших этических и эстетических принципов.

Противопоставление этого принципа другим принципам, в частности индивидуализированному изображению, может поэтому вестись лишь в рамках единой новаторской поэтики, а не как противостояние противоположных качественно ипостасей.

Вот почему один из многих — принцип изображения нерасчлененных «множеств», — исчезнув со временем внешне, уйдя с поверхности, вместе с тем прочно вошел в тот фундамент, на котором только и возможно истинное построение изображаемого человеческого характера: в единстве, в соотношении и в зависимости внутреннего мира отдельного человека от хода большой истории, от участия его в революционной борьбе.

Молодая литература, раскрывая взаимозависимость «большого» мира и судеб отдельного человека, тем самым открывала

для себя этот важнейший принцип, который многое определял уже в дореволюционной реалистической литературе, вспомним хотя бы «ласкового» помещика Пепочкина из «Записок охотника» И. Тургенева, «Помпадуров» М. Салтыкова-Щедрина, выпавший свет из «Воскресения» Л. Толстого. Качественное своеобразие новаторства советской литературы, во-первых, в том, что критерием, масштабом для оценки личности было отношение к реальной социалистической революции, участие в этой грандиозной смене устоев, в создании нового общественного уклада, во-вторых, в сознательно подчеркнутой писательской установке на выявление этой связи и, в-третьих, в том, что общество, «мир», народ нашли в немалом числе произведений образную персонификацию в виде «множеств», поглотивших людские единицы.

Вот почему мы относимся к принципу изображения нерасчлененных масс не как к преходящей, хотя и объяснимой, крайности молодой революционной литературы, но как к проявлению (одному из многих, хотя и самому заостренному) важнейшего закона подлинно реалистической поэтики, единственно способной раскрыть человека в произведении таким, каков он и есть на самом деле. Слабость этого крайнего проявления именно в безоглядности, беззаветности, а не в самом существе принципа, предполагающего изображение человека и народа в слитности и взаимозависимости их судеб.

### 3

Прием контрастного противопоставления позволяет рельефней обозначить предмет изучения, поэтому мы сейчас вспомним, как решала именно в эти годы и именно эту проблему — соотношение человека и народа — та часть литераторов, которая революции не приняла.

Отношение к народу как к «быдлу», «толпе» являлось определенным родовым признаком, объединяющим самые разные художественные индивидуальности. Здесь и левый в прошлом поэт К. Бальмонт, который считает, что толпа «всегда принижительница. Она все нивелирует».<sup>1</sup> Более того, Бальмонт «знает», откуда идут истоки этих уравнивательных стремлений толпы, — из развития производства! «Фабричные души по-фабричному распорядятся, как с мертвым материалом, со всем, что в человеческой жизни есть живого».<sup>2</sup> Но здесь же — и кровавый палач П. Краснов, который влагает в уста одной из героинь романа «От двуглавого орла к красному знамени» слова о том, что

<sup>1</sup> К. Бальмонт. Под новым серпом. Изд. «Слово», Берлин, 1923, стр. 339.

<sup>2</sup> Там же, стр. 319.

толпа, которая все умеет, все держит на себе, в то же время чужда красоты, гуманизма и потому извечен антагонизм между массой и избранными. . .

Разве не та же, если не еще более явная, неприязнь к народу, к обществу, к гражданственным устремлениям звучит со страниц исповедальной книги «Жизнь Арсеньева» И. Бунина? «Я просто не мог слушать, — вспоминает лирический герой произведения, — когда мне даже шутя (а все-таки, разумеется, наставительно) напоминали: „Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан!“ — когда в меня внедряли эту обязанность, когда мне проповедовали, что весь смысл жизни заключается „в работе на пользу общества“, то есть мужика или рабочего. Я из себя выводил: как, я должен принести себя в жертву какому-нибудь вечно пьяному слесарю или безлошадному Климу, да и Климу-то не живому, а собирательному, которого в жизни замечают так же мало, как любого едущего по улице извозчика. . .»<sup>3</sup>

Прямым и логичным следствием подобных воззрений являлось нарочитое, тенденциозное искажение самой сущности людей, настроенных революционно. Вот с помощью каких эстетических средств изображает И. Бунин революционеров: «Один, очень длинный и узкогрудый, был слишком близорук и все сутулился, все держал руку в кармане штанов и все мелко тряс ногой, на которой лежала другая, чудодейственно зашплетенная за нее винтом нога; другой, желтоволосый, прозрачно-желтый и худой лицом, говорил, как мне казалось, чересчур много. . . и, не глядя на паширосу, все сбивал с нее пенел вытянутым костлявым указательным пальцем той же руки, в которой держал ее; а следующий все чему-то едко ухмылялся, делая то, что мне было особенно неприятно: все катал по скатерти двумя пальцами катышку белого хлеба, уже давно ставшую грязной. . .» (стр. 225). А далее еще откровенней, так, что более полно психологически «самовыразиться», кажется, и нельзя: «И ужасную неприязнь возбуждали два человека: бывший рабочий Быков, коренастый парень в блузе, в кудрявой голове которого, в толстой шее и выкаченных глазах было и впрямь что-то бычье, и еще один, по фамилии Мельник: весь какой-то дохлый, чахлый, песочно-рыжий, золотушный, подслеповатый и гнусавый, но необыкновенно резкий и самонадеянный в суждениях, — много лет спустя оказавшийся, к моему крайнему изумлению, большим лицом у большевиков, каким-то „хлебным диктатором“. . .» (стр. 226).

Мы наглядно убеждаемся в том, как несоответствие историческим тенденциям приводит к грубейшим искажениям в столь

---

<sup>3</sup> И. А. Бунин, Собрание сочинений в 9 томах, т. 6, изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 231—232 («Жизнь Арсеньева», «Юность»). Далее ссылки в тексте.



тонкой области поэтики, как портретная характеристика, вплоть до того, что писатель способен белоснежно-белое назвать аспидно-черным! Ведь, судя по всем данным, говоря с брезгливой ненавистью о «хлебном диктаторе», И. Бунин имел в виду будущего наркомпрода Цюрупу — бескорыстнейшего из самоотверженных, чья решительность и беззаветность спасли в 1918—1920 гг. от голодной смерти тысячи и тысячи людей! Но даже если речь идет и не о Цюрупе, «хлебный диктатор» в годы гражданской войны — это рыцарь без страха и упрека, это само воплощение человеческого благородства, и вот с какой ненавистью он намалеван!

Думается, этот пример способен убедить, что «самоценных» средств изображения вне контекста быть не может, что никакие впечатляющие, резкие, броские, талантливые, яркие и т. п. характеристики личности персонажа не могут быть рассматриваемы сами по себе, вне реальных исторических обстоятельств.

Никакое мастерство психологического анализа не может восхитить нас само по себе, так как в конечном счете оно способно оказаться направленным на деформацию мира, на возвеличение, скажем, эгоистического, самовлюбленного пигмея духа и на искусное уничтожение, дискредитацию подлинных гигантов, носителей нравственной красоты.

Не стремясь увеличивать число фактов, свидетельствующих о том, как расходилась правда образов с правдой действительности у антидемократически настроенных писателей, остановимся еще лишь на одном показательном примере. Речь пойдет о том, как переосмысление исторической роли народа повлекло за собой в творчестве А. Толстого и переоценку внутренних качеств любимых его героев. Пример этот можно считать классическим, так как исходные и конечные принципы писателя в подходе к изображению психологии своих персонажей отличаются едва ли не полярно.

Берлинское издание «Хождения по мукам» (1922) показывает, что граф А. Толстой, так же как многие и многие тогда писатели, не принявшие революции, не принимал и народа, который он трактовал как толпу, волнуемую лишь низменными инстинктами, на которых умело играют большевики-заговорщики.

Люди бились насмерть ради мира, хлеба, свободы и справедливости, а рядом создавались произведения о якобы побудительных мотивах их революционной борьбы как битвы за такую «справедливость»: «Из подвала, из какой-нибудь водосточной трубы вытащат существо, униженное последним унижением, едва похожее на человека, и по нему будет сделано всеобщее равнение. Куда же вы сунетесь тогда с вашей личностью — царем царей, — вам просто оторвут голову, чтобы не торчала слиш-

ком высоко». <sup>4</sup> «Связанный с партийными кругами» студент Гвоздев и анархист Жадов, которые дискутируют о «соотношении» личности и массы в период революции, приходят к идейному союзу: срезав «вершки», уравнив «михрюток», они собираются стать затем «хорошими хозяевами» человеческого стада (а пока совместно грабят греческую фелуку, сопровождая ограбление убийством). Так понимал тогда А. Толстой соотношение отдельной личности и народа, массы. А ведь в среде художественной интеллигенции существовало уже и другое понимание. В 1918 г. заносил свои суждения в дневник А. Блок: «Революция — это: я — не один, а мы. Реакция — одиночество, бездарность, мять глину». <sup>5</sup>

Уже в июне 1922 г. был замечен существенный сдвиг в важнейших представлениях А. Толстого: «Впоследствии история разберется, кто кого породил: революция большевиков или большевики революцию. Это и есть столь модный сейчас спор о личности и коллективе. Во всяком случае революция и большевики неотделимы. Если я прилепляюсь к Отечеству, принимаю революцию, я признаю, что большевики сейчас единственные, кто вытаскивает российскую телегу из оврага, куда завезли ее красные кони. Удастся вытащить? Не знаю. Но знаю, что делать пужно мне: завязло ведь мое Отечество». <sup>6</sup> Конечно, товарищ Василий Рублев из последней редакции, сознательный большевик-организатор, заметно отличается от жестокого и злого Васьки Рублева первой редакции потому, что А. Толстой с течением времени по-прежнему увидел революцию и по-прежнему начал относиться к ее активным деятелям. По-прежнему начал он относиться и к тем, кто революцию в отличие от него воспринял сразу: устраняются реальные интриги, намекающие на то, что за Бессоновым надо видеть Блока, а за Семицветовым — Маяковского.

Радикальные изменения в мировоззрении и мироощущении повлекли за собой радикальные же изменения во всей структуре образов трилогии: это относится к заметной переоценке главных героев первой и второй частей, к появлению нового социального слоя людей вплоть до самых «больших людей революции», того слоя, уважение и симпатии к которому росли у А. Толстого в прямой связи с успехами советского строительства и ростом международного значения СССР. Это относится и к коренному изменению темы и конфликта произведения: горестная тема по-

---

<sup>4</sup> Гр. Алексей Н. Толстой. Хожение по мукам. Изд. «Москва», Берлин, 1922, стр. 284.

<sup>5</sup> А. Блок. Из дневника 1918 г. «Звезда», 1924, № 1, стр. 96.

<sup>6</sup> Письмо А. Толстого от 12 июня 1922 года А. Соболю. Публикация З. Минц. «Русская литература», 1959, № 1, стр. 179. О диалектике представлений А. Толстого темы «Личность и общество» в самом начале 20-х годов см. подробно в статье В. Баранова «Художник и родина» («Знамя», 1967, № 8, стр. 230—233).

терянной родины (эпическая по своему замыслу), тема противостояния благородных душой героев быдлу, взбунтовавшемуся под воздействием темных сил, выливается в тему родины, обретенной в муках, в борьбе за то, чтобы стать достойными родины, которая первая пролагает путь всему человечеству к справедливости и свободе. Эпическая по размаху тема людей, ищущих свое место в истории, в революции, среди своего народа, конечно, шире, чем тема путей интеллигенции в революции, как нередко трактуют ее.

Изменения во взгляде на народ повлекли за собой радикальные изменения в отношении А. Толстого к своим любимым героям. В первой редакции романа «Хождение по мукам» (названного позже «Сестры») историческая действительность, чуждая, непонятная персонажам, противостояла им, и развитие их характеров устремлялось в ту сферу, которая якобы только и была не подвержена всей иррациональности и злобе мира, внезапно сошедшего с ума; — стремление любить и быть любимым. Стоит ли говорить о том, насколько статичны и однокрасочны были бы их характеры, если бы А. Толстой осуществил свой первоначальный замысел трилогии, тот, который виделся ему в 1922 г.? Да, герои шагали бы по трудным путям, их ждали бы испытания и потери, но они с самого начала несли индульгенцию, выданную автором, они были едва ли не святы, ибо являли собой средоточие способности к высокой Любви, и сколько бы трудностей ни стояло на пути, преодоление их лишь количественно удлиняло бы биографии великомучеников, но качественных, рельефных изменений в характеры не могло внести, а следовательно, и не углубляло бы их.

И вдруг оказалось, что они не святы. Что они неправы. Что они чужие в великом деле. Оказалось, что самых больших человеческих ценностей они лишены. Что борьбу за счастье всех людей ведут другие, а они в лучшем случае им не мешают. Подобная радикальная переоценка духовной ценности своих любимых героев, бывших до того на мыслимом вершине совершенства и вдруг катастрофически оказавшихся крошечными людьми, ограниченными в своих представлениях либо даже враждебными святому процессу совершенствования своей родины, — эта переоценка, разумеется, качественно изменила характер трилогии и значительно усложнила содержание характеров. Для того чтобы любимые А. Толстым персонажи не потеряли права на любовь, им предстояло отправиться в путь неизмеримо сложный, путь переоценки мира и самих себя. И путь этот становится все более крутым и трудным по мере того, как истинное значение революции открывалось А. Толстому. В третьей части трилогии герои А. Толстого уже сознательно и активно участвуют в боях за революцию, они не уподобляются беспомощным листьям, несущимся в ураганном ветре, они должны завоевать читатель-

скую симпатию не только своим стремлением к чистой любви, но и умением воевать за счастье народа. И оказывается даже — такова эволюция взглядов А. Толстого, что существуют в мире люди (такие, как Иван Гора или Агриппина), которые имеют больше прав на читательское уважение, чем душевно тонкие и интеллектуально отграниченные центральные герои, ибо нравственные законы, по которым они живут, человечней и совершенней, чем те, которые поначалу отделяли движение Дашы и других в их «хождениях по мукам».

Так еще и еще раз мы убеждаемся в том, что абсолютного, самоценного психологического анализа нет и быть не может, что достоинство его является всегда относительным, всегда сопоставимым с тем, что происходит в большом мире. И, возвращаясь к «множествам» в ранней советской литературе, мы видим, что этот как будто «антипсихологический» принцип изображения людей есть отнюдь не элементарный признак неумелой литературы, а одно из проявлений — крайнее — фундаментального принципа прогрессивной этики и эстетики. Психологический анализ получал объективную направленность в зависимости от позиции человека в революционном мире, от его места среди людей.

#### 4

Принцип перасчлененного изображения масс и принцип психологического анализа личности, отдельной и, якобы, не зависимой от большого мира, — таковы те полярные крайности, между которыми расположена широчайшая шкала всех остальных способов раскрытия человеческой души, и все они без исключения «прошли испытания» в ранней советской литературе. Процесс этот шел бурно, многие средства раскрытия души быстро исчезали, но вместе с тем накапливались бесценные зерна позитивного опыта, такого, который входил в арсенал достижений классики, но и такого, который был новаторским, потому что выражал небывалые человеческие проявления в небывалой доколе действительности.

Человек в его соотношении с революционным миром, установление истинных масштабов и ориентиров изображения — такова была этическая и поэтическая основа молодой советской литературы. Часть авторов в своем творчестве, как мы знаем, ограничилась воинствующим утверждением основы. Однако, хотя без фундамента дом разваливается, один фундамент дома не составляет. Естественно поэтому, что советская литература с первых же дней своего существования принялась, образно говоря, осваивать способы строительства здания психологического анализа — с фундаментом, этажами, чердаками и подвалами. Продолжая сравнение, скажем, что постройки были самыми различ-

ными по своему типу: были такие, где преобладали подвалы, где безусловное понимание, что ценность человека определяется его реальным отношением к революционной переделке мира, служило опорой не столько для «верхних этажей», сколько для пристрастного и нарочитого изучения подсознания и патопсихологии (некоторые вещи Ф. Гладкова, Б. Пильняка, например).

Строились дома, где окнам, необходимым, чтобы свет анализа проникал глубоко внутрь, не придавалось особого значения, т. е. такие, где персонажи проявляли свой индивидуальный и общественный характер лишь действием, где автор рисовал своих героев извне, не особенно интересуясь диалектикой их души (вспомним Артема Веселого).

Мы знаем и такие постройки, где на прочном и добротном фундаменте возводились башенки, занимающие лишь часть его площади: т. е. тщательная социально-психологическая разработка характерна была лишь для образов отрицательных персонажей, для врагов, положительные же герои рисовались только публицистическими мазками (В. Зазубрин с его «Двумя мирами» или В. Бахметьев с ярким рассказом «Последний день его превосходительства» прекрасно иллюстрируют эту разновидность литературы).

Особое место занимают весьма сложные и своеобразные постройки, в которых, метафорически выражаясь, часть (и немало) полезной площади располагается вне фундамента. Иначе говоря, психологический анализ в ряде сложных и талантливых произведений ведется без доминанты, без авторского выделения факторов, определяющих духовную структуру в первую очередь, в этом случае равновеликими и равноправными оказываются все воздействующие на человека факторы, внутренние и внешние (мы имеем в виду некоторые ранние произведения Вс. Иванова, Л. Леонова, К. Федина).

Появлялись и такие повести, рассказы, пьесы, авторы которых стремились раскрыть в диалектической сложности, в реальном соотношении главного и второстепенного достоинства и предрассудки своих героев, преобразующих мир; А. Неверова и Л. Сейфуллину назовем здесь прежде всего.

Следует заметить, что нарисованная выше картина (весьма условная и неполная, конечно) в применении к реальной литературе имела бы несравненно более сложный вид, так как почти никогда названные принципы не проявлялись в «химически чистом» виде, но, напротив, могли изменяться от рассказа к рассказу даже одного автора, могли прихотливо сочетаться друг с другом. Иногда же, как было в творчестве И. Бабеля, можно было столкнуться одновременно с принципами психологизма и апсихологизма сразу.

Сложность общей картины развития психологизма многократно увеличивалась также и от того, что нередко писатели

большого и яркого литературного таланта обращались к тем принципам психологизма, которые были отнюдь не перспективны, как показало время, тогда как менее одаренные авторы подчас осваивали магистрали, за которыми стояло будущее; естественно, что блеск таланта как бы «освещал» на какой-то срок путь, объективно не лучший, и на него сворачивали менее самостоятельные писатели. Однако, будучи взята в целом, литература первого этапа характеризуется жадными поисками средств раскрытия всех тонкостей индивидуального человеческого характера в прямой или опосредствованной связи с движущейся историей.

Если попытаться найти некое узловое явление в литературе тех лет, явление, в котором как бы сосредоточились в концентрированном виде завоевания молодой литературы, то, перебрав одну яркую писательскую личность за другой, все же снова и снова мы должны вернуться к творчеству Д. Фурманова. Его творчество, этапное во многих отношениях, составило этап и для развития принципов психологизма в советской литературе.

Сейчас мы не видим ничего необычного в тех принципах, с помощью которых раскрыт образ Чапаева, но обратимся к чувству историзма, вспомним образы бойцов революции, создававшиеся в первой половине 20-х годов!.. Не будем говорить об эскизных образах большевиков (хотя немало их было начертано в произведениях начала 20-х годов!), вспомним образы, получившие развернутую обрисовку. Вот развеселый красавец Васька Запус из «Голубых песков» Вс. Иванова — ни он сам, ни его создатель не способны даже приблизительно мотивировать причины ни его поступков, ни всей линии его жизни. Вот другой Васька — Гулявин («Ветер» Б. Лавренева). Его порывы, его страсти нам вполне понятны, они обусловлены его предшествующей полукаторжной жизнью, но ведь в нем почти отсутствует психологическая разработка, его человеческая индивидуальность едва намечена. Вот мрачный, подозрительный, психически далекий от нормы Никита Гмыря с его колебаниями от героизма до садизма («Огненный конь» Ф. Гладкова). Создатель этого образа вылепил его, будучи под сильнейшим влиянием ущербных теорий человеческой личности. Вот Иван Чернояров (Артем Веселый, как доказано исследователями, писал его с легендарного Кочубея) — азартный баундиг, который воюет лишь потому, что без рубки, без свиста пуль ему скучно. . .

Пользуясь литературоведческим трафаретом, можно было бы сказать: «На подобном фоне фигура фурмановского Чапаева. . .» — но в данном случае этот оборот непригоден, потому что «Чапаев» появился раньше тех книг, которые упоминались абзацем выше!

Полнокровность образа Чапаева мы ставим в прямую зависимость от победы в творчестве Д. Фурманова принципов ре-

лизма, дающих возможность верно, в истинном соотношении масштабов *типизировать существенное* и представить менее значительное таким, каково оно и есть.

Какое же конкретное отношение имеют принципы типизации к процессу индивидуализации, т. е. к психологическому анализу, к раскрытию неповторимости человека? Казалось бы, пришел художник к выводу «дать Чапая» «с мелочами, с грехами, со всею человеческой требухой», а не изображать фигуру фантастическую, т. е. «во многом кастрированную», и должно стать ясно — в связи с этим хрестоматийно известным высказыванием, — что внутренний мир для него (т. е. «требуха» и «грехи») сам по себе, а типизация действительности — сама по себе.<sup>7</sup> Но дело обстоит не так просто, как записал Д. Фурманов для памяти.

И другие его раздумья, и образ самого Чапаева свидетельствуют неоспоримо о том, что «мелочи», «грехи», «человеческую требуху» писатель изображал после строгого отбора, после определенной трансформации. «Символы долговечней, восторженней глубже, чем фотографированный быт. В символах выход», — писал он на той же странице дневника, понимая под «символами», как это явствует из контекста, типизацию, концентрацию, сгущение сущего. Недаром же в роман не попала такая «требуха», как та ссора Чапаева и Фурманова, при которой командир и комиссар уже шовыхватывали было пистолеты; не вошли и многие другие «грехи». Недаром же Фурманов утверждал, что его Чапаев — фигура собирательная, недаром же были изменены, по сравнению с действительностью, и многие события, и многие даты, и почти все имена собственные. Фурманов не дал фигуру «фантастическую, но во многом кастрированную», но он не изобразил Чапаева «со всей человеческой требухой», ибо действовал как подлинный реалист, а не натуралист-фотограф.

Вот решение принято, принципы определены: «Обрисованы исторические фигуры — Фрунзе, Чапаев. Совершенно неважно, что опущены здесь мысли и слова, *действительно* ими высказанные, и, с другой стороны, — приведены слова и мысли, *никогда ими не высказывавшиеся* в той форме, как это сделано здесь. Главное, чтобы характерная личность, основная верность исторической личности была соблюдена, а детали значения совершенно не имеют. Одни слова *были* сказаны, другие *могли* быть сказаны — не все ли равно? Только не должно быть ничего *искажающего* верность и подлинность событий и лиц».<sup>8</sup> Это — классически завершенная формула поэтики исторического романа, к которой пришли, основываясь на собственном опыте или на

<sup>7</sup> Д. Фурманов. Из дневника писателя. ГИЗ, М., 1934, стр. 31.

<sup>8</sup> Д. Фурманов, Собрание сочинений в четырех томах, т. 4, Гослитиздат, М., 1960, стр. 290.

пристальном изучении лучших книг, корифеи реалистической литературы, такие, например, как Вальтер Скотт или В. Беллинский, и к этой именно формуле, как бы сконденсировавшей достижения реалистической литературы, самостоятельно, напряженно раздумывая, пришел Д. Фурманов, — и не только пришел к формуле, но и реализовал свои принципы в художественном произведении.

Художественная убедительность образа Чапаева начинается с физической осязаемости его как реально существующей личности — с его неповторимой манеры говорить, выступать, принимать решения, с его образа мышления, с его отношений к людям (бойцам, командирам, «спецам»), с его поступков. В нашем представлении быстро и прочно складывается психологический облик этого человека, появляется и крепнет представление о некоем «общечеловеческом» типе: искреннем, порывистом, талантливом, нервном. Без этой основы мы не верили бы писателю, без этой «привязки к координатам» не был бы создан жизненно правдивый, во плоти сущий образ человека. Это — важное, важнейшее условие, но это — только начало, ибо в конце концов сколько людей сангвинического темперамента создала литература от Шевалье де Фоблаза до Николая Ростова, от Андрия Бульбы до Макара Нагульнова?

Вот тут-то и скрыт тот важнейший принцип, примененный Д. Фурмановым, характерный для завоеваний молодой литературы: *индивидуализация, раскрытие внутреннего мира идут по линии прежде всего отношений личности с большим миром революции.*

Легко теоретически предположить появление романа или повести о Чапаеве — искателе острых и сильных ощущений, человеку таинственного происхождения, любителе красивых женщин и неограниченной власти, человеке азартном и хвастливым, погибшем так же внезапно, как и появившемся на военном горизонте...

Такой образ, — возможно и колоритный, и как будто достоверный, — вполне мог появиться, но в подобном случае произошла бы колоссальная деформация истины (хотя художник и привел бы лишь реальные факты), потому что исчезло бы главное — социальная направленность всей жизни Чапаева, его классовая психология.

У Чапаева в его рассказе все оказывается равновеликим: и дедушка-губернатор, и ненависть к купцам, и шарманка на Волге, а для Клычкова все это — категории различного порядка, он умело и естественно отделяет существенное от второстепенного.

Д. Фурманов акцентирует внимание и опирается как на сюжетобразующие на те черты личности Чапаева, которые объективно являются определяющими, — на абсолютное понимание



народной психологии, на ненависть к белым, на его преданность ленинской правде.

Вместе с тем писатель принципиально не уклоняется и от изображения тех его свойств, которые характеризуют слабые стороны крестьянской психологии, вполне объяснимые исторически. Д. Фурманов показывает весьма слабые теоретические представления Чапаева о научном социализме, о рабочем движении, об общей ситуации в Советской России, о религии, о роли науки (в том числе и военной). Он не скрывает вспыльчивости, легковерия, бахвальства, прямолинейности Чапаева как черт характера, столь же индивидуальных, сколь и типичных.

Многие писатели, настроенные революционно, стремились раскрыть мир своего современника. Возможно, некоторые из них обладали дарованием более ярким, чем Д. Фурманов, иные умели тоньше препарировать психику человека, но *Д. Фурманов вернее, глубже остальных сумел уловить главное: органическую социальную связь, существующую между эпохой и личностью.* Его принципы анализа внутреннего мира отдельного человека поэтому в основе своей являются классическими для советской литературы и непреходящими, как бы ни совершенствовался впоследствии конкретный инструментарий наших писателей-психологов. М. Горький до революции отразил подобную диалектическую зависимость характера человека от социального движения времени. Д. Фурманов после Октября доказал, что именно этот путь художественного постижения мира является генеральным.

## 5

Рассмотрение творчества писателей, закладывавших основы советского искусства, если это творчество анализировать не избирательно, не произвольно, а во всем потоке, показывает, что нарождавшаяся литература нового общества проявляла большой интерес к духовному миру отдельного человека революционной поры. Развиваясь и набирая силы, социалистический реализм, продолжая и углубляя принципы классического реализма, стремился охватить жизнь во всей ее сложности и противоречивости. И в отличие от тех, кто создавал произведения в ключе романтического, модернистского, натуралистического (не уходя в то же время от психологических изысканий), реалисты психологию человека стремились понять и отразить многогранно, не игнорируя ее социальной детерминированности. Можно утверждать, что психологическое богатство литературы второй половины 20-х годов (романы А. Фадеева, К. Федина, Л. Леонова, М. Шолохова и других тогда молодых еще писателей) обусловлено тем, что многие художники первых лет революции сразу же пошли наиболее верным, реалистическим путем, создав

благотворное движение, которое было подхвачено и заметно увеличено несколькими годами спустя. Освоение объективных принципов, однако, ни в коей мере не происходило «автоматически». Напряженные поиски и разные пути характеризовали творчество советских писателей, и огромную роль здесь играла индивидуальность писателя, его личное понимание потребностей литературного развития.

В этой связи следует обратить внимание на то, что социально-психологический анализ душевного мира человека в литературе 20-х годов направился по разным руслам, два из которых были в высшей степени перспективными, некоторые же на поверку оказались неглубокими, ложными, уходящими, как вода в песок.

Большая группа талантливых писателей — и в этом отчетливо сказывалась тенденция времени — обратилась к детальному, тщательному изучению человека, взятому в том устойчивом, типичном для него состоянии, которое является для него доминирующим.

Другая значительная часть писателей обратилась к анализу человеческой личности в ее движении, становлении качеств, в ее эволюции.

При всем различии эти тенденции объединяла соотнесенность микро- и макроанализа, органическая связь в изображении внутреннего мира и мира революционной действительности.

Среди многих книг — известных и менее известных — таких, как «По ту сторону» В. Кина, «Вор» Л. Леонова, «Севастополь» А. Малышкина, «Мед и кровь» Н. Колоколова, «Гульба» П. Шлярева, «В погоне за солнцем» Д. Лебедева и др., оставшихся в памяти и забытых, особое место занимает «Разгром» А. Фадеева. Это произведение знаменует и появление более сложных, чем прежде, нравственных коллизий, и более широкий, чем прежде, охват возможных состояний человека, и более гармоническое раскрытие мира чувств и мыслей человека в тесной связи с кругом его деятельности.

Как соотносится нравственный мир персонажей «Разгрома» с центральным нравственным конфликтом изображаемого времени?

Социалистическая революция, начавшаяся в Октябре, означала с точки зрения общественной психологии реальную победу принципов коллективистской нравственности и новых отношений между людьми. Будучи марксистами, мы должны полностью осознавать всю сложность, противоречивость процесса преобразования морали. Грандиозный «ледолом» человеческой психологии как основной нравственный конфликт века находил свое, каждый раз своеобразное, преломление в крупнейших эпопеях нового времени — таких, например, как «Семья Тибо», «Очарованная душа», «Тихий Дон». Конфликт между «я» и «мы», между философией индивидуалистической и коллективистской в конечном

счете является тем глубинным конфликтом, который лежал в основе подавляющего большинства всех остальных противоречий жизни, отраженных литературой последнего века. Чистым и верным зеркалом этой исторически обусловленной борьбы противостоящих моральных устоев в обостренных до предела условиях гражданской войны и представляется нам «Разгром» А. Фадеева.

Вошлщая в избранной им конкретной коллизии проявление общемирового конфликта, А. Фадеев выказал чувство удивительной соразмерности; экономичность сочетания основных типов, избранных им, приводит на память математическое правило «необходимо и достаточно», но эта точность и экономичность отнюдь не производят впечатление рационально избранной схемы. Не производят потому, что субъективная логика автора безупречно ухватывает суть объективной логики самой развивающейся жизни, отсюда и впечатление полнокровной правды, а не сухой геометричности.

В книге правильно отражены основные типы человеческой нравственности в эпоху перехода от капитализма к социализму: мораль Левинсона, Мечика и Морозки — центральных персонажей повести — включает и полярно противоположные взгляды, и мораль колеблющуюся, развивающуюся. Все эти персонажи неповторимо индивидуальны и в то же время представляют собой средоточие социально-типических моральных качеств. То, что в бесчисленном многообразии человеческих типов, в тысячах и тысячах известных ему людей совсем еще молодой А. Фадеев сумел уловить и выделить основные, наиболее характерные с точки зрения борющейся идеологии черты, свидетельствует о его огромной политической зоркости, о том, что в высшей степени успешно закончил он перед тем школу революционной борьбы и подполья.

Образы Левинсона, Мечика, Морозки выписаны так пластично, так жизненно достоверно, что стоят у каждого перед глазами, поэтому мы не будем останавливаться на определении доминанты каждого из них (это уже сделано в работах о Фадееве), но обратим внимание на некоторую особенность противостояния этих образов, которая свидетельствует о художественной глубине замысла А. Фадеева. Дело в том, что как писатель А. Фадеев двигался наиболее трудным, далеким от поверхностной схемы путем: ведь и Левинсон, сознательно живущий ради блага людей, и Морозка, который в решительный момент своей жизни показал величие подлинно коллективистской морали, и сугубый индивидуалист Мечик — все это представители *одной* борющейся в гражданской войне стороны! «Два мира» сражаются в душах людей одного лагеря. Разумеется, уже подобный поворот говорит о широчайшей обобщенности концепции «Разгрома», о ее долговременности, о том, что она, столь остро выражаясь в период

открытого столкновения классов, относится вместе с тем не только к периоду гражданской войны, но к несравненно более широкой исторической полосе. Непреходящий интерес к «Разгрому» определяется, таким образом, уже самой расстановкой действующих сил в нем, такой расстановкой, которая ухватила некие глубинные закономерности развития человеческой морали длительного периода; они проявляются и сейчас, противоборство акцентированных Фадеевым тенденций продолжается. Еще и еще раз приходится удивляться той воистину философской мощи мышления, которую проявил совсем молодой еще тогда писатель!

Не только на фоне литературы 20-х годов, но — смело можно сказать — на фоне лучших мировых произведений — кажется идеальным соотношение анализа мысли и действия, слова и дела, которое присуще А. Фадееву в его лепке образов «Разгрома».

Современных А. Фадееву критиков богатство психологической разработки его образов поразило настолько, что многие из них писали о преобладании анализа духовного мира героев над эпическим началом в романе. Перечитывая «Разгром» сейчас, мы видим, что прежде всего действия персонажей составляют и основу характеристики персонажей, и основу развития сюжета: какую бы главу мы ни взяли, она полна событий, больших и малых, и именно эти события, а не «рассуждения» наиболее ярко характеризуют героев. Впрочем, «величина» событий — дело относительное: то, что не играет никакой роли, скажем, в масштабах исторических, для отдельной личности может оказаться в высшей степени значительным. Много ли стоит старая облезлая кобыла? Но вот досталась Зючиха самопоглощенному, чувствительному Мечуку, и жизнь его пошла наперекос: под насмешками бойцов он замкнулся и озлобился, мир показался ему мрачным и отвратительным, партизаны — злыми и бессмысленно жестокими, и в нравственной эволюции этого духовного слизняка, приведшей его к прямому предательству, вислобрюхая кобыла Зючиха сыграла немалую роль.

Таким образом, прежде чем говорить о гармонии мысли и поступков, надо отметить еще и безупречное понимание и изображение Фадеевым действий всех масштабов: от едва заметных эпизодов, существенных в какой-то степени для одного человека, до важнейших событий, от которых зависит жизнь всех бойцов (например, засада или прорыв через топи). Изображение действий одного лишь по значимости порядка привело бы к монотонности книги (не говоря уж о том, что остановка на уровне мало-значительных эпизодов была бы причиной натуралистичности произведения). Но гибкая разномасштабность поступков, двигающих повествование вперед, вызывает почти осязаемое впечатление художественной соразмерности.

Вместе с тем роман действительно насыщен собственно психологическим анализом: почти невозможно найти в нем стра-

ницу, где так или иначе не раскрывалось бы душевное состояние какого-либо из героев, не было дано обоснования его поступку или его суждениям и переживаниям по поводу событий. Надо в этой связи обратить внимание на следующее: столь всесторонний подход к человеку как к существу, способному энергично действовать, сложно чувствовать и серьезно размышлять, свидетельствовал о передовой концепции человека, присущей А. Фадееву. Концепция эта опережала представления многих и многих писателей 20-х годов, в чьем изображении люди представляли более примитивными. Дело даже не в том, что другие писатели (например, И. Бабель, А. Веселый или А. Платонов в «Сокровенном человеке») брали как творческий объект «темного» человека — ведь Морозка или Варя у А. Фадеева тоже далеко «не просветлены» сознательной духовной жизнью. Дело в том, что А. Фадеев на новом социальном уровне творчески использовал гуманистические традиции русской литературы, и прежде всего Льва Толстого. Во весь грандиозный рост концепция богатства и многосторонности человека (и прежде всего человека из народа) была развита в советской литературе М. Шолоховым в «Тихом Доне».

Думается, что та гуманистическая высота, которая достигнута современной советской литературой, позволяет по-новому посмотреть на достижения А. Фадеева и по-новому оценить высоту его представлений о человеке. «Разгром» на протяжении трех-четырех лет успешно склонялся в критике в качестве эталона, образца, вершины достижения теории «живого человека». Это выглядело внешне убедительно и потому, что сам А. Фадеев, будучи одним из руководителей РАПП, активно поддерживал подобную теорию. Но сейчас особенно наглядно видно, что не физические недостатки Левинсона и не углубление в сферу подсознательного у Мечика заставляют нас видеть этих персонажей действительно живыми людьми: впечатление их реальности, физической ощутимости, многомерности есть следствие прогрессивной, гуманистической, полнокровной концепции человека, талантливо реализованной А. Фадеевым.

Идеальная соразмерность всех компонентов «Разгрома» достигалась на основе наиболее пронизательных, наиболее передовых взглядов — идет ли речь о широком, даже широчайшем понимании основных нравственных типов переломной эпохи или о концепции человека деятельного и многостороннего.

## 6

Вместе с тем «Разгром» в какой-то степени уязвим, если исходить из того, что психологический анализ обладает возможностями универсального, всеобъемлющего раскрытия диалектики человеческой души. Эта повесть оставляет нас в неизвестности относительно того воистину удивительного процесса,

который способен превратить мальчика, полного мелкобуржуазных предрассудков, в закаленного вожака-коммуниста, идущего впереди бойцов, являющегося им постоянный пример идейности.

Созревание Морозки под воздействием Левинсона и всей обстановки героической борьбы мы наглядно себе представляем, путь к духовному краху Мечика тоже намечен, — хоть и пунктиром, а психологическая предыстория Левинсона для читателя — загадка.

«„Но неужели и я когда-нибудь был такой или похожий?“ — думал Левинсон, мысленно возвращаясь к Мечику. И он пытался представить себя таким, каким он был в детстве, в ранней юности, но это давалось ему с трудом: слишком прочно и глубоко залегли — и слишком значительны для него были — впечатления последующих лет, когда он был уже тем Левинсоном, которого все знали именно как Левинсона, как человека, всегда идущего во главе».<sup>9</sup> Ни сам Левинсон, ни Фадеев не обратились к разгадке метаморфозы Левинсона. А между тем в советской литературе уже намечилось широкое полноводное течение иного, чем «Разгром», типологического ряда, суть которого — не столько в тщательном анализе данного психологического состояния личности, сколько в изучении эволюции этой личности.

Как первый, так и второй путь психологического раскрытия личности был обусловлен и порожден в конечном счете движением самой действительности. Авторам второй половины 20-х годов стало очевидно, какие качества людей были наиболее ценными в революции и благодаря каким именно моральным качествам она победила. И ясным это стало не отдельным писателям-коммунистам, таким, как Д. Бедный, Д. Фурманов или А. Серафимович, а по существу почти всем писателям. Безусловно, решающим фактором для утверждения исторически верного взгляда на прошедшие события и на оценку человеческой личности явился ход самой действительности, утверждение Советской власти как уже сущего уклада всей народной жизни, который уже утвердился повсеместно, реально, ощутимо. И в прямой связи с этим важнейшим общественным процессом, охватившим все стороны бытия и быта, следует говорить о том, что даже писатели, заблуждавшиеся прежде, увидели основную тенденцию развития действительности, которая далеко не всем была ясна в годы революции и послереволюционные годы, и начали типизировать в изображаемых событиях и людях действительно главное, исторически существенное. Диалектика здесь очевидна: победа новых принципов в жизни, концентрация, своеобразное преломление их в литературе и аккумулированное обратное воздействие литературы на жизнь.

<sup>9</sup> А. Фадеев. Разгром. М., Гослитиздат, 1947, стр. 113.

Было бы грубым упрощением сводить проблему разных типов психологического анализа лишь к наследованию великих традиций. Следует видеть, как потребности социальной действительности диктовали, вызывали такие средства психологического раскрытия личности, которые помогали писателям наилучшим образом объяснить людей с позиций современного опыта, современных задач.

Материал литературы этих лет дает повод для серьезных теоретических раздумий об объективных законах развития литературы: повторяемость средств поэтики в разных условиях бытования литературы (например, в середине XIX и в начале 20-х годов XX в.) свидетельствует о том, что некоторые общие закономерности познания душевного мира человека (такие, например, как пристальное изучение данного состояния, как тщательное следование за важными этапами развития человека) являются прогрессивными, они позволяют литературе успешно решать те значительные задачи, которые перед ней стоят как перед «человековедением».

Мы видим, что проблема типических обстоятельств тесно и органически связана с проблемой социально-психологического анализа, так как духовная эволюция персонажа произведения в значительной степени обуславливается и определяется основными факторами не столько даже быта, сколько его общественного бытия. Общественное воздействие литературы усиливалось с помощью художественно убедительного изображения социальной и исторической детерминированности революционных качеств человеческого характера, с углублением социально-психологического анализа прежде всего тех условий и обстоятельств, которые поднимали людей на революционную борьбу.

Отчетливым следствием утверждения истинного понимания хода событий, их истоков, их течения является то, что со второй половины 20-х годов концепция героического характера убежденного революционера как наиболее высокого характера занимает основное положение в эстетике советской литературы (всей, но прежде всего посвященной революции), а не одно из многих, как это было несколько ранее.

Вот почему особенностью нового периода является массовое стремление литературы показать эволюцию, становление характера революционера — зачастую сызмала, с детских лет. Конечно, и эта особенность прямо связана с осознанием того исторического пути, который привел к победе, ибо речь идет об исторической социальной детерминированности характеров победителей.

Поскольку в очень большом числе произведений второй половины 20—начала 30-х годов главными действующими лицами оказываются люди молодые, можно утверждать, что прежде всего молодежная литература (о молодых и для молодых) отразила

объективную тенденцию к психологическому анализу, протяженному во времени, к изображению духовной эволюции. В книгах о молодом революционере предельно отчетливо отражались этапы качественных изменений отдельной личности.

Разумеется, это прерогатива не только книг о молодежи: духовная эволюция старого писателя, о которой поведал Н. Крашенинников в «Столпе огненном», например, тоже чрезвычайно выразительна и характерна, не будем упоминать о ярком образе Вадима Рощина, диалектику души которого в эти же горы раскрывал А. Толстой. Разумеется, и Никита Карев, о котором рассказывал тогда же К. Федин, не принадлежит к персонажам молодежной литературы. Нет, речь идет лишь о тенденции, концентрированнее всего выразившейся в книгах о молодых революционерах. Закономерным проявлением этой тенденции, общей для литературы о революции, оказывается расцвет, прямо-таки феерическая вспышка литературы о детях в революции и для детей.

Почти одновременно, как по знаку волшебной палочки, в середине 20-х годов увидело свет множество рассказов и повестей о детях — активных участниках революционных событий.

«Биография» героя в советской литературе начиналась с самых малых лет, детских, отроческих, и это была биография революционного героя, отдающего ум, силы, энергию, часто — жизнь за правое дело. И когда мы думаем об одной из лучших наших книг о формировании героя — о романе «Как закалялась сталь» Н. Островского, мы должны отметить, что в нем резко и определенно проявляются общие закономерности — и по существу, и по конкретной форме, — характерные для очень большого круга произведений. Потребность объяснить действительность, истолковать ее успехи и предопределила на том этапе такую литературу, которая должна была показать, как сама жизнь лепила революционеров.

Таким образом, истинное писательское представление о взаимоотношении внутреннего мира с миром окружающим, социальным, есть не только важнейшее условие для глубокого и верного анализа человеческой души в литературе, но — более того — имеет реальное, типобразующее воздействие в сфере психологизма.

Анализ духовной эволюции был связан прежде всего со стремлением показать путь сознательного бойца и был порожден требованиями самой действительности.

Этими же требованиями прежде всего, а не тягой к освоению традиций, был порожден тщательный анализ духовного регресса. Герои таких произведений, как «Гадюка» А. Толстого, «От желтой реки» А. Аросева, «Вор», Л. Леопова в своем движении вспять, в своей растерянности и беспомощности перед тем новым, что пришло в их жизнь с напором, являли собой сложное и тревож-



ное, но типическое отражение реально существующей человеческой противоречивости определенного периода.

Любопытно отметить, что именно на эти годы приходится точное определение душевного мира «бывших», он уже не имеет оттенка безотносительности, он уже совершенно недвусмысленно привязан к событиям и масштабам большого мира. Чего стоят даже названия произведений о тех, кто противостоял революции: Л. Никулин «Голые короли» — о разбитых и выброшенных из России белых палачах; Н. Русов «Обломки» — о «бывших», превратившихся в злобных мещан, борющихся за «место под солнцем»; А. Соболев «Человек за бортом», «Китайские тени», «Паноптикум» и тоже «Обломки» — о тех, кого революция лишила привилегий или выбросила на свалку истории; Ю. Потехин (Скиф) «„Павлины без перьев“ (из архива контрреволюции)» — эта книжечка из 18 глав имеет очень ясное посвящение: «Братьям Бензиновым, Либберданам, Милюкентьевым и иным обэсеренным кадетам без любви посвящает автор». П. Орешин написал повесть из 20 глав «Людшки» — о чуждом социальным бурям цепком и злобном мещанстве. Одно из самых серьезных произведений, посвященных теме «бывших», и названо было, пожалуй, ярче и характерней всего: К. Большаков назвал свой роман «Сгоночь» (те, которых сгоняют).

Ясная социальная оценка сил, противостоявших революции, даваемая ретроспективно, была вызвана поступательным ходом истории, который настоятельно побуждал советских писателей обратить внимание и высветить в людях прежде всего те их духовные и моральные качества, которые способствовали победе социалистической революции на территории нашей страны.

Поскольку, однако, для литературы более сложной и новаторской проблемой был психологический анализ духовно растущей личности, чем исследование личности разрушающейся, остановимся именно на этой особенности литературы второй половины 20-х годов.

Характер героя в подавляющем большинстве случаев развивался в таких обстоятельствах, которые подводили его к борьбе.

## 7

Мы хотели бы остановиться здесь на одной из очень сложных психологически книг о революционере «поневоле». Речь пойдет о Шелехове, герое повести А. Малышкина «Севастополь». Появление таких произведений предвещало следующий, пожалуй, самый плодотворный с точки зрения развития психологизма период, озаглавленный «Тихим Доном» и «Жизнью Клим Самгина». «Севастополь» особенно интересен и тем, что принадлежит перу автора «Падения Дaira». Романтическая эпопея А. Малышкина типична для того периода советской

литературы, когда создавался фундамент новой этики и поэтики; реалистическая повесть, написанная несколькими годами спустя, показывает, сколь сложные построения были уже доступны мастерам советской литературы на прочном фундаменте, возведенном в ее начальные годы.

А. Малышкин избрал объектом психологического изучения человека, на которого постоянно воздействуют противоречивые факторы: его герой Шелехов, филолог, воспитанный на традициях освободительных идей великой русской литературы, знаток Канта, усердный посетитель пушкинского кружка проф. Венгерова, участник студенческих демонстраций протеста и — офицер военного флота, т. е. представитель «элиты», самый что ни на есть чванливой касты старого общества. Конечно, столкновение мечтаний филолога с офицерским самоупоением дает в результате довольно непривлекательную душевную кашу: демократ по рождению и взглядам, Шелехов возбужденно кричит о том, что будет стрелять по бунтовщикам!

Духовные метаморфозы Шелехова определяются теми ситуациями, которые, подобно берегам канала, обуславливают направление внутреннего движения.

И следует отметить в плане, нас интересующем, что именно жизненные обстоятельства позволяют увидеть Шелехова таким, каков он и есть, помогают, подобно волшебной палочке, раскрыть сокровенное состояние человека, которому еще надлежит сделать выбор, человека, для которого обстоятельства — это решение его жизни. Автор постоянно ставит своего героя в противоречивые условия: Шелехов — офицер, в офицеры произведен революцией, но революцией буржуазно-демократической, Февральской! От матросов он далековат, хотя и дружелюбен с ними, золотопогонная кают-компания его откровенно презирает, и промежуточное положение его продолжается даже тогда, когда, воодушевленный митинговой атмосферой, он произносит бурную, невразумительную речь и избирается в бригадный совет. Кстати, речь свою он кончает лозунгами и большевиков и эсеров: «Мы скажем им: пролетарии всех стран, соединяйтесь! В борьбе обретете вы право свое... Ура!..»<sup>10</sup>

Шелехов хочет служить революции, и вместе с тем душу его снесает наполеончиково побуждение выдвинуться в предводители: как драму, как крушение надежд воспринимает он весть о том, что его не выбрали в исполком, оставили в бригадном совете, потому что понравился он своим матросам, не захотели они его отдавать куда-то на сторону. «Шелехов сидел ослабелый, не слыша ничего, кроме зияющей пустоты в теле. На глаза навертывались обжигающие слезы. „Я для них... горел за них, на палубу

---

<sup>10</sup> А. Малышкин. Севастополь. ГИХЛ, М.—Л., 1934, стр. 83. Далее ссылки в тексте.

первый спускался, мучился, а они... К черту, покажу я им теперь курсы!"» (стр. 145).

Как известно, колебания интеллигенции в период революции были вызваны ее двойственной природой: демократы и труженники по положению, многие интеллигенты тем не менее восприняли мораль и устремления господствующих классов, и взгляды и чувства обездоленных являются для них чем-то абстрактным, сторонним. «Ослепила мысль — давняя, зарытая глубоко: вот так бы почувствовать, так перененавидеть, как чувствуют они из глубины своей матросской шкуры — тогда ведь было бы оправдано все... А у него же та ли, ущемленная обидой, дрянная подачка — жизнь?» (стр. 272).

Раскрыть диалектику и проявления, движения социально обусловленной психики была задача важная, художественно непростая. Тщательное следование за всеми изгибами мышления и чувствования Шелехова, воспроизведение его мечтаний, снов, полуснов, его идеальных представлений и его реальных поступков не есть самоцельное «психоложество», не есть «оживление» человека согласно «железной» схеме (мечтая об идеальной любви, Шелехов не брезгует насилием над невестой своего матроса), а есть углубленное реалистическое изучение двойственного характера интеллигента, ввергнутого в революцию.

Мутность целей, неясность своего положения в мире, одиночество, стремление к действиям и полная бездеятельность — вот что характеризует Шелехова в бурное послеоктябрьское время. «Он притих в стороне, только тарачился в иллюминатор заодно с остальными каютными жителями... А как там ревели за бортами, какой ужасающий и увеселительный разыгрывался шквал! Сгинуть бы в нем вольной птицей!.. Да, он не раз воспаялся мечтой об этом, но только мечтой: с него и этого было довольно, чтобы гордиться, отделять себя от Бирилевых.

Ну, а что он сделал для революции как друг, как пособник? Какое-либо усилие, риск?.. Он не мог припомнить... Он не делал. Он только глядел да думал по поводу выглаженного, думал невразумительно и угнетенно, изнурая свой мозг этим ничемным и ему самому ненужным думанием...» (стр. 272).

И глубоко примечательно, что разрушение этого мучительного состояния приходит извне, со стороны, что именно внешние обстоятельства — типичные обстоятельства социальной революции — направляют Шелехова в конце концов в определенную сторону: в ночь, когда он уже безразлично ждет матросской расправы над офицерами, представитель большевиков Зинченко объявил, что всех, способных носить оружие, нужно поднять на защиту революции.

«„Всех“, — сказал Зинченко.

«Самое трудное разрешалось вдруг и просто. Оно давалось в руки само, падало, как зрелый плод. В числе „всех“ подразуме-

бался, обязывался и он, Шелехов. Но все же одна мысль не выходила из головы, уязвляла...» (стр. 286).

Итак, все само собой разрешалось, но что же уязвляло душу Шелехова? То, что этим словом «всех» он уравнивался с другими, не столь тонко чувствующими, не столь глубоко думающими, он оказывался одним из массы, рядовым, таким, как небрежно образованные матросы!

Нет, не просто разрушался, исчезал индивидуализм в сознании колеблющегося интеллигента, и даже фантазмагорическое выдвижение его на митинге командиром матросского отряда, направляющегося на борьбу с белыми (правда, отряд этот почти тотчас распался), не делает Шелехова убежденным революционером: нужно будет еще много бурь и штормов революции, чтобы он превратился в человека, сознательно организующего свою политическую судьбу, и это произойдет уже за страницами «Севастополя», но толчок дан, и предыстория преобразования показана. Как мы видим, процесс внутреннего изменения личности мог в советской литературе охватывать разные пути, разные состояния совершенно разных людей. Конечно, гораздо показательней и выигрышней было бы привлечь для подтверждения этой тенденции такую, например, эволюцию, которая была характерна для Павла Корчагина, но, как нам кажется, пример с Алексеем Шелеховым способен подчеркнуть, что общая тенденция не сводилась к одному человеческому типу, к одной лишь типологически возможной ситуации. Целые книги были посвящены тому, чтобы проследить изменения в духовном мире человека, обусловленные воздействием большого мира.

## 8

Принцип этот — «человек в мире» — одерживал победу за победой в советской литературе потому, что он позволял объективно, истинно раскрывать духовную стоимость изображаемого человека, а следовательно, и картину большого мира, состоящего из таких-то вот конкретных людей. Но, внедряясь в повседневную практику советской литературы, принцип этот получал всё новые модификации, и воплощался он у каждого мастера по-своему. Исходные общие посылки отнюдь не означали тождества в их реализации, у каждого мастера своей, неповторимой, отнюдь не означали механического воспроизведения на бумаге всех компонентов большого мира и разветвленной системы взаимоотношений человека с окружающим его обществом.

У некоторых мастеров советской литературы нашел воплощение такой метод социального психологизма, который мы

условно бы назвали методом предполагаемых обстоятельств, т. е. таких, которые, не присутствуя обязательно в произведении, оказывают важнейшее корректирующее воздействие на психологический анализ, непременно присутствуя в сознании, в мозгу художника. Как типичнейший пример мы можем привести роман «Вор» Л. Леонова: в громадном по объему произведении этом лишь несколько страничек информационного текста сообщают нам о том, кем был в годы гражданской войны Митька Векшин и что делал он тогда, а ведь это был важнейший период его жизни! Более того, о том, что такое тот самый нэн, которого не приняла Митькина душа, сказано и того менее, и совсем уж небольшую роль играют эпизоды-воспоминания о годах дореволюционных. И тем не менее ни в коем случае нельзя говорить о том, что анализ духовного мира Векшина дан самоцелью, что эта и другие личности изображены вне объективных масштабов. Дело в том, что все эти соотношения и масштабы существуют: они восстанавливаются в сознании читателя по тем данным, которые заложены писателем в образах героев. Из совокупности восстанавливаемых линий встает облик времени, и этот облик в свою очередь определяет окончательно духовную значимость героев. Вся эта сложная работа, замысленная первоначально в мозгу писателя, предполагается затем к воспроизведению в сознании читателя. Вот, например, и мастерская Пчхова, и лавочные мечтания Николки, и пение Зины в ресторанах, и все «домоуправские» повадки Чикилева, и ювелирный магазин Пирмаца, и «правилки», и весь воровской быт, колоритно изображенный в книге, и многие другие штрихи, рассеянные то там, то тут, в совокупности позволяют читателю понять, что представляет собой Благуша, в свою очередь этот благушинский антураж позволяет реставрировать в сознании всю изнанку нэна, которая и могла ввергнуть в отчаяние бывшего лихого конщика Векшина, человека, сильного своими страстями, но не классовым чувством и не аналитической мыслью. Таким мы видим его, когда перед нами раскрывается весь комплекс драматических взаимоотношений переломной эпохи и не закаленного предшествующей жизнью, не подготовленного глубокой философией к социальной диалектике и метаморфозам бытия человека.

В книге есть и прямые указания, — так сказать, для неискушенных — на то, что Векшин оглушен новой жизнью: «Была жара, и обезглавленный балык в витрине истекал жиром, а Векшин был голоден. Нарядная и пышная, как какое-нибудь там аравийское утро, женщина хотела войти в магазин. С простосердечной деликатностью Векшин протянул руку отворить ей дверь, но она не поняла его движения. Она стегнула чертаткой по его руке, взявшейся за скобу, и Векшин едва успел глупо и позорно отдернуть руку от вторичного удара. Саньку Бабкина, очевидца вчерашней Векшинской славы и нынешнего унижения, потрясло

растерянное выражение Митькина лица. Женщина, жена пэч-мама, уже вошла в магазин. Вечером Митька был пьян».<sup>11</sup>

Но Леонов не выдержал бы избранного им приема, если бы не намекнул читателю, что это — «вечером был пьян» — не случайно для Митьки. Недаром ведь помещает он перед тем эпизод садистской расправы Векшина с пленным офицером, убившим под ним в бою любого Митькиного коня Сулима. А ведь надрывающая эта жестокость, как в конце повествования разоблачительно объяснит Митьке Фирсов, — признак слабости, признак души мелочной, недоброй.

Митькина драма — драма времени, которое было слишком сложным и неровным, чтобы помочь всем без исключения выпрямиться, и через Митькину драму становится понятным и большое историческое время — эпоха человеческого ледолома, эпоха диалектически сложная, полная противоречий, когда новый строй должен был временно, во имя своего спасения, опираться на некоторые экономические законы строя, им свергнутого, когда ради будущего необходимо было многим поступаться в настоящем. Таким образом, приемы воссоздания целого по частям, проекции деталей в мозг читателя, где все они должны соединиться в целое, — это приемы, относящиеся к специфике писательского творчества, но в основе своей они полностью соответствуют принципу соотнесенности анализа духовного мира человека и социального мира, в котором этот человек живет, действует, мыслит и чувствует.

Это частное проявление общего принципа следует оценивать во всей его сложности. С одной стороны, необходимость восстанавливать, сопоставлять позволяет читателю испытать чувство подлинного соучастия в художественном творчестве, а эта активность восприятия закономерно ведет к повышенной рельефности, образности, живости воспринятого. Но, с другой — подобный прием требует весьма подготовленного читателя, требует огромных знаний, исторических наблюдений, психологической зрелости, приближающейся к той, которой обладает сам писатель. Более того, поскольку при подобном построении роль читательского домысла и умения сопоставлять чрезвычайно велика, может случиться и так, что историческая зрелость читателя превзойдет те исходные посылки, которые ему предложены, что читатель увидит их неточность в свете своего знания. С книгой «Вор» так и случилось, когда ее первую редакцию прочел четверть века спустя такой читатель, как Леонид Леонов. Он переписал роман, сохранив прием читательского соучастия, но существенно изменив начальные посылки, которые должны направлять мысль и чувства новых читателей в желательную для него, автора, сторону.

<sup>11</sup> Л. Леонов. Вор. Изд. «Федерация», М., 1932, стр. 45.

Ни в коей мере не претендуя на окончательное решение, позволим себе высказать мысль, что эта тесная, значительная зависимость произведения, созданного по методу предполагаемых обстоятельств, от уровня читательской развитости, более того, от уровня исторической концепции самого писателя в момент создания произведения, что этот слишком весомый субъективный момент в восприятии книги заставил писателя в немалой мере сократить использование этого метода, конечно, не уходя от него совсем. Тем не менее «Соть», созданная позже «Вора», содержит гораздо более конкретно разработанные обстоятельства действия, причем с выходами в жизнь переделываемой Руси, а «Русский лес» построен так, что читатель уже во всей исторической конкретности знает и жизнь своих героев, и жизнь своей страны.

К аналогичным выводам подводит нас и анализ романов К. Федина в их хронологической последовательности: все более конкретными, все более полными становятся обстоятельства жизни героев — от «Городов и годов» к «Братьям» и затем к дилогии и «Костру».

## 9

Поиски наилучших способов психологического воздействия продолжались непрерывно, и надо сказать, что не всегда они приводили действительно к лучшим результатам. Так, например, быстро было забыто немалое число произведений, авторы которых взяли курс на тщательное биопсихологическое исследование своих персонажей, не стали событием и многие из книг, в которых искусно сочетался ретроспективный и сиюминутный анализ переживаний. И не в том дело, что плохим было то или иное средство душевной анатомии, но в том, что само это средство, что сам психологический анализ, а не жизнь человека в мире, становился самоцелью повествования.

Для творческих поисков в 20-е годы характерны были две крайности: отрицание сколько-нибудь детальной психологической разработки и тенденция к самоценному психологизму.

Недостатком этой «самоценности», заложенным в самое ее основание, в ее суть, являлось исходное положение о том, что действительность (даже такая величественная и грозная, как Октябрь, например, или полная драматических противоречий, как эпз) является лишь декорацией, на фоне которой разрешаются замкнутые коллизии человеческой души, т. е. внешний мир оказывался лишь средством поверхностной актуализации для решения «извечных» проблем.

Вот почему эти книги оказались явлением не столько подлинно художественной литературы, сколько беллетристики: их художественная цель порождена не стремлением раскрыть своеобразие человека и его времени, а желанием утвердить

какой-то тезис. Для беллетристики характерен грех иллюстративности, спрямление всего и вся в угоду авторскому положению.

Естественно, что в этом случае мир с его воздействием оказывался сам по себе (он не очень-то нужен автору), а человек — сам по себе, ибо он проявлял себя лишь так, как угодно было автору.

Движение истории и движение человеческой души изображались независимо друг от друга и, стало быть, неточно. Подобная отчужденность и автономность внешнего и внутреннего характерны не только для писателей, увлеченных био-психологическими проблемами, но для беллетристики в целом.

Вспомним, к примеру, книгу, как будто дающую пример тщательного психологического анализа, — «Девять десятых судьбы» В. Каверина (1927). Суть этого произведения — следование за всеми изгибами большой совести некоего Шахова, который когда-то случайно выдал военно-полевому суду имя пропагандиста. Штурм Зимнего, гатчинские бои и другие события подлинно исторического значения являются не более чем декорациями, на фоне которых совершаются мучительные «эпигонски-достоевские», если можно так сказать, переживания Шахова, как раз и составляющие смысл и суть романа. Все это еще осложняется его отношениями с шантажистом, которому известна его вина, с любимой женщиной (она сражается то за белых, то за красных) и с представителем белой гвардии Тархановым, который любит ту же женщину. Шахов попадает к нему в плен, это составляет одну психологическую коллизию, затем матросы освобождают его, и вот уже обратная коллизия: — Шахов допрашивает своего соперника. Кульминацией же этой рационально построенной вещи об иррациональном является суд над Шаховым, на котором его защитником неожиданно выступает... тот агитатор, которого он когда-то невольно подвел под смертную казнь, но, как оказалось, сумевший тогда бежать.

Все, кажется, можно найти в этой замысловато построенной книге: и дарование автора, и исторические события, и активных участников боев (белых и красных). Нет только проблем и переживаний, порожденных именно Октябрем, нет тех неповторимых страстей и раздумий, которые были характерны для периода революции и отличали психологию людей именно этого времени от душевных процессов людей всех иных времен. Получился кушшток на заданную тему большой совести, где революция — не более, чем повод, чем костюмерный склад.

Увлечение самодовлеющим психологизмом, подобно самодовлеющему увлечению формой, ведет к грубому искажению тонких идейно-художественных связей в сложном организме произведения и приводит к отсутствию жизнеспособности его. Особенно отчетливо это проявилось в тех случаях, когда некоторые авторы, анализируя внутренний мир человека периода грандиозной социальной ломки, ставили во главу угла не воздействие на психику



человека того неповторимого и социально определяющего, что совершалось, а биологическую предысторию человека и иррациональные проявления его психики. Слов нет, чрезвычайно существенную роль в жизни каждого человека играет «подкорковая» область, но не она была причиной мировых изменений, и соотношение истории индивидуального человека с движением большой истории не должно давать преобладающего акцента, коль скоро речь идет о нормальных психически людях периода грандиозной ломки всех общественных институтов.

Советская литература даже ранней поры знала удачные примеры психологического анализа таких персонажей, чьи действия или состояния определялись их биологической предысторией или подсознательными импульсами, но во всех этих случаях «подкорковая» сфера проявляла себя так или иначе в зависимости от социальных условий, в которые был поставлен или оказался персонаж. Так, например, Вс. Иванов в рассказе «Смерть Саниги» сумел показать, как угнетающие условия беспросветной жизни доводят крестьянина до забитого, полускотского образа жизни. В отличие от многих других рассказов его же цикла «Тайное тайных» здесь найдено гармоническое соотношение важнейших биосоциальных факторов жизни.

Те принципы, которыми (сознательно или бессознательно) руководствовались мастера советской литературы, анализируя биологическое, вскрывая роль подсознания в жизни своих героев, отчетливо сформулировал в 1930 г. Вс. Вишневский: «„Психологические“, даже — не бойтесь — ультрансихологические „просвечивания“ я применяю не для того, чтобы плавать в смутных „хаосах тайного“, в безбрежности изолированного „я“, а для того, чтобы рационально найти искомые данные, нужные для уяснения процессов, происходящих в человеке, не оторванном от социальной почвы».<sup>12</sup>

Следует сказать, что Вс. Вишневский обобщил в данном высказывании то, что уже прочно вошло в практику советской литературы. Взять, например, столь излюбленный «авангардистами» акт бредового состояния, нарушение нормальной психики, полусон-полуявь, изображаемый дотошно, с тончайшими нюансами, с причудливой сменой безумного и сознательного для того, чтобы показать слабость человека вообще, чтобы доказать, какой беспомощной игрушкой стихии подсознательного являются его мысли и социальные устремления. Советский писатель В. Кипи в романе «По ту сторону» не избегает этой сложнейшей сферы, его мастерство в изображении смен бреда и реальности у раннего Матвеева является блестящим, высокопрофессиональным, но

---

<sup>12</sup> Вс. Вишневский. О творческом методе. В кн.: Советская литература и вопросы мастерства. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 405.

служит оно автору для того, чтобы раскрыть нечто глубинное, чрезвычайно важное для характеристики Матвеева. Каков Матвеев с виду? Мужественный, грубоватый, декларирующий, что отдельный человек — это не стоящая внимания мелочь, когда идет борьба классов: «Людей надо считать взводами, ротами и думать не об отдельном человеке, а о массе. И это не только целесообразно, но и справедливо, потому что ты сам подставляешь свой лоб под удар, — если ты не думаешь о себе, то имеешь право не думать о других. Какое тебе дело, что одного застрелили, другого ограбили, а третью изнасиловали? Надо думать о своем классе, а люди найдутся всегда.

«— Быть большевиком, — сказал Матвеев, — это значит прежде всего не быть бабой».<sup>13</sup>

Итак, большевик, по его словам, это тот, кто чужд отвлекающих от борьбы сантиментов... Так отчего же, мечась в сорокоградусном жару, он все время видит застреленного им и Безайсом Жуканова, говорит с ним, спорит с ним, отбивается от него? Ведь спекулянт и предатель Жуканов с легким сердцем и неоднократно подводил их под безжалостную смерть, они вынуждены были застрелить его — это было единственное, что им оставалось сделать ради выполнения партийного задания. Так откуда же эти горячечные терзания совести, откуда же эта душевная боль у Матвеева, утверждающего, что главное — «не быть бабой...»? «— Вы ужас как много болтаете, — сказал он, сердито поглядывая на Жуканова. — Оставьте меня в покое! Я ничего не знаю, понимаете? Чего вы ко мне пристали? Уходите отсюда!

Жуканов сгорбился и виновато улыбнулся. Это привело Матвеева в ярость.

— Убирайтесь к черту, старый попугай! — закричал он, садясь на кровати. — Убирайтесь, или я встану и хвачу вас по башке!

Он нащупал бутылку и сжал ее в руке. Жуканов встал.

«— Я тоже ранен, — сказал он глухо. — В плечо и в грудь — под горлом. Я тоже ранец, заметьте это...

Матвеев почувствовал режущую боль. Тело ослабело, подгнулось, как бумажное, и само опустилось на кровать. Бутылка, звеня, покатила по полу. Он задыхался. Над ним наклонилась Варя, натягивая ему на плечо одеяло. Матвеев отстранил ее рукой.

«— Я еще разделаюсь с вами, старый осел, — сказал он высовывая голову и морщась от нестерпимой боли в плече. Его томилو желанье крепко выругаться, но присутствие Вари мешало ему» (стр. 110).

Значит, убить человека оказывается для него не так просто, даже если это прямой враг, значит, в словах его было много

---

<sup>13</sup> В. Кин. По ту сторону. Изд. «Художественная литература», М., 1961, стр. 45. Далее ссылки в тексте.

браводы и мало истинного понимания своей же собственной натуры, той, которая препятствует ему даже в бреду выругаться в присутствии девушки. И значит, вся эта мастерски написанная сцена (из которой выше приведен небольшой фрагмент) в композиции всей книги играет весьма существенную роль: она раскрывает нам подлинную мягкость и душевную ранимость «твердокаменного» Матвеева. И его тончайшая деликатность в отношениях с Лизой — «современной» девушкой, которая решила прервать знакомство с ним, поскольку он остался бездомным, оказывается для читателя вполне органичной, психологически достоверной.

Таким образом, тщательное проникновение в различные душевные состояния ведется здесь целенаправленно, и цель эта может быть определена как «человек в революции». Да, человек, а не упрощенная схема, и в революции — в грандиозном социальном переустройстве общества, в период катаклизма, несущего радость освобождения и чреватого в то же время трагическими ситуациями, могла ли быть задача более сложной и решенной более удачным?

Бывали, к сожалению, и неудачные решения. Мы говорили выше о беллетризации (самодовлеющем иллюстрировании) в советской художественной литературе. Разумеется, встречались разного рода неорганичные для эпохи тезисы, под которые подгонялись события действительности. Встречались и такие произведения, все компоненты которых, в том числе и психологический анализ, были направлены на доказательство решающего воздействия в жизни и поведении человека его працонапальной основы.

Иррациональное, неуправляемое играет большую роль в жизни каждого человека, но, во-первых, надо видеть эту роль в ряду других важнейших факторов, во-вторых, не сводить это «тайное тайных» к примитиву. Роман В. Бахметьева «Преступление Мартына», написанный в конце 20-х годов, характеризовался как раз преувеличением роли иррационального и весьма произвольным представлением о сути его.

Ведь как начинается роман: «Родом Мартын с Волги. Отец его — рыбак. Мать — из богатой помещицкой семьи. Мартын ее не помнит, но от людей немало слышал о диковинной любви бледнолицей изнеженной девушки к нищему рыбаку Баймакову».<sup>14</sup> Это не предположения Мартына, это его реальное начало, его предыстория. Весьма важно заметить, что для Д. Фурманова история, рассказанная Чапаевым («Отец мой цыган, а мать — дочь казанского губернатора»), не более чем курьез, для В. Бахметьева подобное же сочетание — монументальное основание последующей драмы.

---

<sup>14</sup> В. Бахметьев. Преступление Мартына. Изд. 5-е. Изд. «Зиф». М.—Л., 1929, стр. 5. Далее ссылки в тексте.

Дальше — больше: Мартын живет то у помещика рыбака, то в богатой усадьбе. Он то учится священному писанию, старательно, как начетчик, то наизусть овладевает «Капиталом» и всей социалистической литературой. Страшности его нарастают, двойственность увеличивается. «А правда была такая: выполняя точно все задания, ему поручаемые, выказывая себя при этом жадным и ревнивым, Мартын Баймаков был как бы только наполовину в здешнем мире. Он выступал агитатором на митингах, проводил среди тысяч людей пужные резолюции, заседал часами в президиуме губпрофсовета, писал ночью пламенные передовицы в газету, терпеливо составлял вместе с губпродкомиссаром Спицыным разверстки на зерно и сам, во главе рабочего отряда, проникал в отдаленные местечки губернии — собирал то самое зерно, которое питало революцию. Но что-то, выходящее за пределы обыденного сознания, все время неведомою музыкаю звучало в сердце Мартына...» (стр. 21—22). Вот это-то «только наполовину был в здешнем мире» и «что-то, выходящее за пределы обыденного сознания», составило основной объект внимания писателя и явилось основой возводимой им конструкции. Реализация этого замысла имела ряд следствий. Прежде всего работа агитатором, митинги, резолюции, президиум губпрофсовета, пламенные передовицы, разверстка, продотряды, словом, то, что было дано автором в перечне и что, собственно говоря, составляло живую душу революции, свелось к функции бледно выписанного фона. Впрочем, это логично вытекает из примата самодовлеющего, предвзятого психологизма — живая действительность и не должна была стать первоочередным объектом в поле зрения автора, но вот что парадоксально: ведь и характер Мартына не стал художественным открытием!

Как же, следя за каждым нюансом сознания и подсознания своего героя, автор не сумел дать нечто цельное, значительное? Кто же у нас еще так глубоко «изучал» психику, как В. Бахметьев? Вслушаемся: «Мартын почитал себя человеком образованным, его голова хранила достаточный клад всяческих, больших и малых, выловленных из книг пестин. Но за этим миром, построенным в пору короткой, но напряженной сознательной жизни, был несомненно другой мир, уходящий корнями в глубокое прошлое. И в этом другом мире Мартын видел себя иным, безликим, но неотвратным, как степь и небо над нею. И в этом другом мире октавой пела свою песню старобытная кровь и непрестанный, пенящийся, безумный звон вторил ему: так гудят по степи дикие ветры, и плещут, звенят в тугом их гуле темные дурманы трав». Автор восклицает: «Борьба за нового человека, за гармонию в нем сознания и чувства!» (стр. 31). Хорошо провозглашено, но на деле получилось, что авторский скальпель деловито и тщательно разъял на части единую личность, и единый характер в результате обратился в некое средоточие раз-

розношых туманообразных ощущений, лишенных индивидуальной окраски! Резко очерченной неповторимой личности Мартына нет в романе, есть безжизненный муляж для психологических экспериментов автора. Подобное положение парадоксально лишь на первый взгляд, но на деле закономерно вытекает из ущербного замысла: ведь личность вообще, и особенно личность в условиях революции, характеризуется социальными побуждениями и социально окрашенными поступками. Эти стремления и поступки придают личности и типичность, и индивидуальность. Но в данном случае поступки по существу не интересуют автора, он сосредоточил внимание в сфере импульсов, идущих от разных «кровей» Мартына. Следовательно, деятельная характерная личность — в чем-то неповторимая, в чем-то массовидная — в волшебной колбе художественного творчества возникнуть и не может: он не заложил туда существенных компонентов, которые, кипя и сталкиваясь, образуют индивидуальность. Об индивидуализме Мартына Баймакова мы говорить можем, индивидуальность же его предельно размыта, есть вмещище зыбких инстинктов и текущих побуждений.

«Преступление Мартына» — самый яркий пример, но, к сожалению, не единственный: «психоложество» проявилось в «романе из эпохи гражданской войны» Э. Буниной «Такова жизнь» и в ряде рассказов и повестей других писателей. Любопытно проследить, как «мода» действовала на нестойких писателей: вот М. Ушаков издал в общем бесхитростную, подчас даже фактографическую повесть «Маринка» (1928), посвященную партизанской борьбе в Сибири. Но прошел всего лишь год, «теоретическая волна» докатилась и до него, и им был написан роман «Борьба» (1929) с главной героиней «роковой» женщиной Ольгой. В ее жилах смешалась плебейская и аристократическая кровь, и она одинаково ненавидит и белых, и красных. Центр внимания автора откровенно перемещается на сложнейший психологический поединок Ольги и командира партизан Мурашова, который ее одновременно и любит, и подозревает в измене. А партизанская борьба, а реальные цели, ради которых массы людей шли в бой не на жизнь, а на смерть — все остается где-то сбоку, эта «обыденность» автора уже не увлекает.

## 10

Разного рода потери, которые несла художественная литература, а следовательно, и принципы психологического анализа, отмечаются здесь для того, чтобы показать, что действительно жизнеспособное отбиралось в поисках, в попытках, в пробах, что слабое, надуманное отсеивалось из-за неспособности соразмерно их истинной цене выразить процессы, совершаю-

щися в глубинах человеческой души. Не было никаких канонов, никакой официально поощряемой поэтики, все дело заключалось в том, что реальные, существующие объективно закономерности художественного творчества пробивались, находили дорогу в широкой литературной практике и принцип тесной соотнесенности внутреннего мира человека с событиями большой истории утверждался неуклонно, хотя и не всегда легко и просто, как мы видели.

Так, в частности, в сторону от развития реалистической литературы, а следовательно, и от углубленного познания психики человека, уводили плоскостные, двухмерные произведения, написанные под воздействием субъективистских представлений о развитии общества. Написанные в ряде случаев с гражданскими намерениями, но и с явными нарушениями требований, предъявляемых к реалистическим произведениям, они в конечном счете оборачивались вредом для развивающейся литературы. Внешнее их сходство с подлинными реалистическими произведениями не должно обманывать нас. Становится очевидным, что подлинно реалистическое искусство не сводится к одному лишь отражению жизни в формах самой жизни, но предполагает раскрытие глубоких взаимосвязей между явлениями, предполагает эстетически точную типизацию сущего.

Во многих случаях нельзя говорить о соответствии анализа внутреннего мира и действительности, так как автору сплошь да рядом уже ни действительность не была пужна, ни внутренний мир человека с его сложностями и противоречиями. Автор все был готов смять и деформировать, и вместо литературы, отражающей реальность, появлялась фальсификация, вместо характера — мутное пятно, вместо сурового, делового военачальника — нечто вроде мистика...

Таким образом, в основе неглубокой, беллетристической описательности и нарушения важнейших принципов социального психологизма могли лежать самые разные основания, как собственно литературного происхождения, так и порожденные иными причинами. Литература и тончайший ее инструмент всегда остро реагировали на действительность.

Вместе с тем, как известно, не бесперспективные издержки определяли дальнейшее движение и углубление принципов психологизма в советской литературе, а те художественные находки, которые были связаны с анализом человека в его связях с миром, — все более тонкий анализ все более разнообразных людей и все более сложного мира.

В 30-е годы, когда было создано много упрощенных произведений, появились и наиболее значительные, составившие славу советской литературы, определившие дальнейшее поступательное движение метода социалистического реализма.

Вторая половина 30-х годов с точки зрения психологического анализа может быть охарактеризована тем, что советская литература уловила «секреты» синтетического раскрытия человеческой психологии — и в ее детерминированном развитии, и в глубоком раскрытии каждого данного состояния, сочетая как бы вертикальный и горизонтальный разрезы в исследовании духовного мира человека.

Вспомним, что именно в эти годы завершалась работа над такими шедеврами советской литературы, как «Жизнь Клима Самгина» М. Горького и «Тихий Дон» М. Шолохова, что именно в этот период писал А. Толстой третью часть «Хождения по мукам».

Разумеется, в эпически протяженных произведениях принцип всестороннего и углубленного психологизма находил наибольшее проявление, максимальное воплощение, но, конечно, проявлялся он не только в эпопеях, поскольку выражал важнейшую тенденцию развивающейся литературы. В 30-е же годы были созданы и лиро-эпические произведения Б. Корнилова («Моя Африка», например, классически воплощает духовное единство человека-бойца со всем миром, где столько еще людей живет в неволе), П. Васильева, О. Берггольц, А. Твардовского, и драматические произведения Н. Погодина, В. Вишневского, А. Афиногенова, и прозаические книги Л. Леонова, А. Фадеева, А. Малышкина, Ю. Крымова, А. Макаренко, В. Гроссмана и многих других советских писателей, которые мастерски сумели раскрыть изменяющуюся во времени, каждый раз иную психологию человека, раскрыть в органической связи с окружающими его людьми и миром.

Изучая советскую литературу 30-х годов, приходишь к мысли, что наиболее величественные ее произведения, определив надолго вперед ее уровень, показав, какие громадные возможности коренятся в творческом методе социалистического реализма, вместе с тем свидетельствуют и об общем направлении поисков всех остальных художественно чутких и одаренных советских писателей. Диалектика, таким образом, заключается в том, что, будучи единичными и неповторимыми, они в существенных своих принципах оказываются и типичными для входящей в пору зрелости советской литературы.

Общей чертой этих выразивших потребность времени произведений можно назвать, видимо, следующую: внимание к напряженному духовному самоопределению человека в грозном, изменяющемся мире, пристальный интерес к поискам истины — действительно нелегким, к таким, которые позволяют прояснить до самого конца и натуру данного человека, и смысл совершающегося вокруг него. Что касается направления поисков, оно могло быть самым разным: то ли это процесс преодоления иллюзий, процесс прозрения (в том числе и относительно самого

себя), то ли это процесс усугубляющихся заблуждений и деградации.

Итак, поиски нравственной истины — с мучительными раздумьями, с необходимостью переступить через неизблемые, устоявшиеся, казалось бы, категории миропорядка, — на этом нелегком пути человековедения советская литература одерживала победу за победой, идет ли речь о выдающихся творениях М. Горького, М. Шолохова, А. Толстого или о произведениях менее заметных в общей истории литературы, но по-своему также определяющих ее поступательное движение.

Уверенно можно говорить о том, что развитие литературы социалистического реализма было неразрывно связано с *углублением социального психологизма*, т. е. с усовершенствованием анализа психологии прежде всего в сложнейшей сфере отношений отдельно взятого человека с классово определенным обществом, с движением истории. Пристальное внимание к социальному психологизму не являлось, конечно, новостью для советской литературы, но можно говорить о стремлении именно к усовершенствованию, ко все более сложным социально-психологическим задачам, к фокусировке внимания на разработке психологических пластов, еще не освоенных предшествующими авторами. Объективный смысл этой тенденции заключался, очевидно, в том, чтобы прояснить глубочайшее воздействие революционной действительности и побудительных факторов революции буквально на все классы и прослойки общества.

Одной из типичных для этого ряда книг является роман А. Яковлева «Пути простого сердца» (1935). Как по-своему типичной для ранней советской прозы была романтически контрастная повесть автора «Повольшки», так типичной книгой для зрелой советской литературы о революции явился психологический роман «Пути простого сердца».

Главным героем произведения является Павел Старостин — гвардии ефрейтор, произведенный в этот чин за то, что, стоя в карауле в государевом парке, он быстро и старательно ответил на вопросы царя: какой роты? фамилия? с какого года служишь? женат?.. Самый верноподданный из всех верноподданных, царист до мозга костей, удостоенный высочайшей беседы, память о которой остается для него бесценной, — таким появляется Старостин в романе.

С 1897 по 1918 г. проходит более двух десятилетий, и в конце романа Старостину еще раз довелось поговорить с царем. «Он сказал громко, срывающимся от волнения голосом:

«— Господин Романов, разговаривать с часовыми нельзя. Им запрещено отвечать арестантам».<sup>15</sup> Члеп исполкома, рево-

---

<sup>15</sup> Александр Яковлев. Пути простого сердца. Изд. «Советский писатель», М., 1935, стр. 231.



люционер Старостин бдительно несет службу, препятствуя попыткам освободить низложенного царя и его семью.

Разумеется, эта метаморфоза была бы поразительной и неожиданной, если бы не объяснялась всей логикой повествования. Павел Старостин прошел буквально все девять кругов мучительных крушений, сама жизнь беспощадно разбивала одну его иллюзию за другой, и неодолимое стремление этого человека к идеалу, к нравственной справедливости привело преданнейшего царского слугу к активной революционной борьбе. Как это произошло? После армии Павел не вернулся в деревню, устроился на Путиловский завод, и жизнь его первоначально шла так же размеренно и ясно, как на военной службе. Но одно за другим врываются в нее потрясения: вот убили государева министра Плеве, а все вокруг радуются. Старостин негодует, но с другой стороны, «глас народа — глас божий»; может быть, он сам что-то не так понимает? Громадным крушением личных представлений явилась для него весть о разгроме царских войск в Японии, о гибели флота в Цусиме. Дальше — больше. Появились «смутьяны», и слова их, независимо от воли, жгли сознание своей справедливостью. Прямой и страстный, жаждущий веры, Павел стал помощником и опорой попа Гапона в «Собрании» рабочих, его надежным охранником. «Выстрел в сердце» — так названа глава о торжественном шествии рабочих во главе с Гапоном к царю за правдой. Они шли с молитвой, а их встретили пулями! Старостин был ранен, убиты многие его товарищи, убита была и его четырехлетняя дочь Наташа.

Неистовое отчаяние Павла бросает его к социалистам, ему нужно мстить, немедленно и страшно, за поруганную веру, за пролитую кровь... «Кровавое воскресенье», безусловно, было грозным и бесспорным предзнаменованием неизбежной революции: правительство, хладнокровно решившееся на расстрел верно-подданной толпы, было решительным анахронизмом... Но вот оказалось, что Гапон — провокатор: «Все иуды! Кому верить?». Еще провокация — ему подбрасывают оружие, и он оказывается в тюрьме. И уж там Старостин прошел настоящий университет — не только царя похоронил он в своей душе, но и бога! Далее — ссылка в Сибирь, общение с настоящими большевиками, работа после освобождения под Екатеринбургом. Сложные перипетии Февраля — и новый крах иллюзий... об Учредительном собрании...

Председатель рабочего Совета, он все же и после Октября еще далеко не тот идейный большевик, каким был, скажем, Клычков, в его голове полно предрассудков, ему кажется, что с гибелью царской фамилии в России сразу станет легче. Это правдиво, так же как и весь его путь, и удивительно индивидуальный (кто же еще другой принимал участие и в казни Гапона, и в казни Николая Второго, например), и очень типический. Это

последнее замечание обращено к тем появившимся в последние годы критикам, которые полагают, что сугубо индивидуальный путь Мелехова никакого отношения к типическим социальным процессам не имеет и ими не проясняется. Именно так, преодолевая одну иллюзию за другой, преодолевая одно заблуждение за другим, масса трудящегося народа России пошла — объективно не могла не пойти — путем Октябрьской революции.

## 11

Книга А. Яковлева — одна из «потока» — была явлением, характерным для развивающихся и постепенно усложняющихся форм и средств психологического исследования советской литературы 30-х годов. Но, разумеется, имеет смысл обратиться к наиболее заметным произведениям, потому что в них есть все то, что типологически отличает произведения 30-х годов от произведений предшествующих периодов, но сверх того, в них содержится и то, чего нет в этих книгах — волшебная сила таланта выдающихся художников-мыслителей.

Не стремясь хоть в какой-то степени подробно рассматривать богатство психологических ситуаций «Жизни Клима Самгина» и «Тихого Дона», мы остановимся лишь на том, что прямо относится к аспекту, нас интересующему, — изображению мира внутреннего и внешнего в их единстве.

Внутренний мир личности разработан и в том, и в другом произведении с редкой тщательностью. Трудно представить себе, например, сколько-нибудь значащую ситуацию, в которой не был бы М. Горьким изображен Клима Самгин на протяжении всей своей жизни, с самого детства, от его первых представлений о царе и народе до последнего ощущения этой пустой, завистливой души: «...Л[енин] — личный враг. Было странно и очень досадно вспомнить, что имя этого человека гремит, что к словам его прислушиваются тысячи людей».<sup>16</sup>

Более того, не только в бесчисленных проявлениях показан Клима Самгин (от сексуальных эмоций до политических споров, от общения с сектантами до связей с провокаторами, от оборончества до «революционной» деятельности), но прослежен от самых-самых истоков, от той отправной точки, с которой и началось его духовное уродство и насквозь фальшивое развитие: «И всегда нужно что-нибудь выдумывать, иначе никто из взрослых не будет замечать тебя и будешь жить так, как будто тебя нет или как будто ты не Клима, а Дмитрий».

«Клима не помнил, когда именно он, заметив, что его выдумывают, сам начал выдумывать себя, но он хорошо помнил свои

---

<sup>16</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 22. Гослитиздат, М., 1953, стр. 551.

наиболее удачные выдумки».<sup>17</sup> Но не сам же ребенок стал таким, окружение воспитывало, и М. Горький идет глубже, рисуя среду либеральных пустозвонов, семью Клина и ее окружение, готовых без конца выдумывать что-то необычайное, возвышенное, вместо того чтобы реально оценить и увидеть действительность и людей в истинном свете.

И далее, когда маленький Клима становится взрослым, а затем вступает и в зрелые годы, оказывается возможным и даже поощряемым общественной средой его постоянный камуфляж, его многозначительная личина, прикрывающая обыкновенный эгоизм, пустоту, завистливость мелкой натуры.

М. Горький беспощадно, с утомительной подчас дотошностью вскрыл мимикрию этого индивидуалиста, он показал ту удивительную внешне, но исторически объяснимую ситуацию, когда органический и цельный по психологической природе своей эгоцентрист, т. е. противник революции (действия, предпринимаемого во благо других людей), плывет, увлекаемый революционным течением.

Подобная человеческая парадоксальность, диалектическая противоречивость человеческой личности могли быть познаны и отображены лишь при том условии, что личность человека рассматривалась каждый раз в связи, в контакте, во взаимодействии с другими людьми, с реальными ситуациями жизни, в контексте большого мира.

«Жизнь Клина Самгина» доказывает, что любые парадоксы человеческого поведения и настроения литература способна раскрыть при условии неразрывного единства анализируемой личности и ее среды.

М. Шолохов, как и М. Горький, поставил перед собой чрезвычайно сложную, но противоположную по решению задачу: показать духовно красивого, прямого и благородного человека в его трагической борьбе против революции с ее устремлениями к общечеловеческому благу.

И опять-таки (при всем различии индивидуальной поэтики столь непохожих писателей) принцип познания человека, принцип объективного раскрытия его духовного содержания оказывается тем же: прежде всего через общение с миром людей, а не с помощью самоудовлетворяющих рефлексий.

Загадка Мелехова, заданная Шолоховым, сложна вдвойне: ведь в отличие от Клина Самгина Григорий Мелехов — коллективист с самого начала (это обусловлено его средой, образом жизни и воспитанием). Но коллективизм его узок, он коллективист в рамках сословия, касты, до понимания общенародных интересов революции Мелехову далеко — это тоже обусловлено экономическими и идеологическими факторами его жизни. Задача, кото-

---

<sup>17</sup> Там же, т. 19, Гослитиздат, М., 1952, стр. 17.

рая стояла перед Мелеховым, качественно сложней стоящей перед другими ищущими истины персонажами, например, перед Роциным из «Хождения по мукам», так как Григорию надо сначала преодолеть жестокие пути узкого, сословного коллективизма, справедливость которого для него ассоциируется с идеальной справедливостью, взаимоподдержкой человека людьми.

Шолоховское решение проблемы сложнее любого другого, существующего в мировой литературе, ибо, борясь за идеалы подлинно высокого коллективизма, исходя из исторического, этического и эстетического понимания действительно общенародной справедливости (в утверждении которой писатель активно участвовал с оружием в руках), автор «Тихого Дона» как бы в обратном-зеркальном отображении рисует размывание, разламывание, крушение коллективизма же — маленького, сословного, противостоящего объективным устремлениям всего общества.

Сословный коллективизм оказался несостоятельным, Мелехов ввергнут в положение, когда он один противостоит всем, даже своим случайным попутчикам по банде Фомина. Каждый лишь за себя, каждый лишь о себе — ведь это и есть формула крайнего индивидуализма, и ей подчинена жизнь Мелехова-бандита, Мелехова-изгоя.

В «Тихом Доне» создана такая огромная инерция исторического движения человеческой морали, что этот последний в романе отрезок жизни Григория освещает чрезвычайно важная концепционно часть. Финал «Тихого Дона» типологически необычен, но в этой оригинальности — большой исторический смысл. Мы знаем книги, где носитель яческой философии гибнет нравственно и физически («Жизнь Климса Самгина»). Знаем путь нравственного возрождения («Хождение по мукам»). Знаем «оптимистическую трагедию» физической смерти человека, обретшего истину («Семья Тибо»). В «Тихом Доне» же мощный поток истории, объективно утверждающий неодолимость новой морали, проецируется в будущее, однако мораль эта убеждением главного героя не становится. Действительность уже разбила вдребезги мораль сословности, действительность уже неумолимо и без сострадания показала Мелехову все уродство жизни лишь для себя, но, осложненная и замутненная многими преходящими факторами, она еще не убедила Мелехова в истинности общенародной, коллективистской морали. И в подобной дисгармонии между поступательным в целом ходом истории и человеком, который новой морали не приемлет, — крупнейшее обобщение Шолохова, который стремится к правде, хотя бы и суровой, и не приемлет иллюзий. Показав в соответствии с большой историей магистральное направление движения человеческой этики, Шолохов в соответствии с историей же показывает нам, что процесс этот далеко не закончен, что он совершается отнюдь не прямолинейно,

а подчас просто мучительно, что впереди еще борьба и борьба. И думается, нет истинней этой трезвой и мудрой позиции!

Вот такого грандиозного масштаба психологические задачи по плечу тем авторам, которые видят человека и окружающий его мир в их взаимосвязи и единстве!

И признав это положение, мы должны прийти к следующему заключению: если речь идет о взаимосвязях человека и мира, то особое значение приобретает верный взгляд художника на закономерности общественного развития. Этот широкий, верно акцентированный взгляд на общее течение человеческой истории позволяет автору глубоко и верно обнажить особенности каждой личности, которая ему интересна, позволяет поднять художественную литературу до подлинного (а не мифического, искаженного, предвзятого, а потому преходящего) человековедения.

## Становение психологизма в „деревенской“ прозе

*(20—начало 30-х годов)*

Произведения о деревне сыграли роль в становлении психологизма советской литературы. Дело не только в том, что их героем была самая массовая и наиболее отсталая часть народа, что в деревенской Руси наиболее явственно видны были перемены, принесенные революцией, и что в десятилетие между гражданской войной и коллективизацией «крестьянский» писатель стал летописцем и проводником такого глубокого изменения народного сознания, которое не имело прецедента в истории (достаточно вспомнить, что коллективизация положила начало изживанию собственнической психологии). Дело еще и в том, что в «деревенской» прозе с особой наглядностью запечатлелись характерные для 20-х годов противоречивые художественные принципы изображения человека.

Произведения о деревне с этой стороны совсем мало изучены. А они между тем свидетельствуют, что апсихологизм, захлестнувший было литературный «авангард» 20-х годов,<sup>1</sup> хотя и бросался в глаза резким несоответствием традиции XIX века, тем не менее не господствовал безраздельно. Насаждаемый вульгарно-социологическими литературными теориями пролеткультовцев и рапповцев, а также, частично, формальной школой, апсихологизм мало затронул так называемых попутчиков — они равнялись на классику. Но если «городские» писатели все же довольно явно размежевались за и против классического психологизма, то у «деревенских», принадлежавших к самым разным литературным группам, наметилась тенденция как раз сочетать оба эти, казалось бы, взаимоисключающих принципа.

---

<sup>1</sup> См. об этом статью А. Павловского «О психологическом анализе в советской литературе» в настоящем сборнике.

Произведения о деревне показывают, что в литературной практике 20-х годов так называемый апсихологизм не выступал в чистом виде и что развитие советской литературы не было простым возвращением к «сторяча» отвергнутым классическим образцам. Требование отказаться от индивидуального психологизма ради изображения «социальной сущности» групп и классов, с которым выступала социологическая школа, а также формалистическая теория замены жизненных типов масками ампула, выдвигавшее многими писателями обобщенного образа «множеств» вместо индивидуальных лиц, характерная для натурализма крестьянских бытовиков внешняя описательность вместо «внутреннего» изображения человека — за всеми этими крайностями шел процесс глубокой переработки опыта классиков. Новый строй души не мог быть целиком вложен в традиционные поэтические формы, и вместе с тем для него не могли быть изобретены какие-то совсем небывалые формы, абсолютно не связанные с традицией. В настоящей статье делается попытка проследить синтез традиционного психологизма с разными формами «депсихологизации». В этом синтезе формировался новый художественный метод изображения человека.

## 1

В начале текущего века показалось бы противоестественным, что через какие-нибудь 15—20 лет русская литература забудет вдруг свое прославленное мастерство изображения человеческой души. Ведь гуманистический идеал нового, социалистического искусства требовал усвоить, казалось бы, в первую очередь как раз эту сторону классического наследия. Действительность оказалась иной...

Если первые книги «Тихого Дона» обнаружили прочную связь с традицией, то в написанных всего за два-три года до того «Донских рассказах» проглядывала тенденция к умышленно огрубленному психологическому рисунку. Такой же контраст между ранними вещами А. Фадеева «Разлив» и «Против течения» — и зрелым «Разгромом». Молодые живописатели деревни создавали психологически упрощенные произведения по неумелости. Можно удивляться, как поразительно быстро Шолохов освободился от новомодной депсихологизации. Но как быть с тем, что многоопытный А. Серафимович тоже вдруг как бы разучился и начал с «азов»? После дореволюционного романа «Город в степи» он перешел в «Железном потоке» к такому изображению людей, которое можно сравнить с его манерой как импрессионистический набросок с детализированным реалистическим портретом. Вряд ли можно объяснить литературной незрелостью *двой-*

ную манеру изображения одного из талантливых прозаиков 20-х годов А. Неверова в романе «Гуси-лебеди»: с одной стороны, непрерывно детализированный внутренний мир интеллигентов, с другой — схематично упрощенный, «пунктирный» психологический портрет крестьян. Последний типичен и для повести Неверова «Андрон Непутевый».

Был ли «кризис» классического психологизма (назовем пока так это явление) простым этапом приобщения к мастерству или чем-то более сложным, если им так согласно переболели и новички, и ветераны, и забытые сегодня заурядные писатели, и таланты, поныне здравствующие в сознании читателя? Было ли дело в простом приближении к известным образцам художественного совершенства, если как раз в нетрадиционной «несовершенной» манере «Железного потока» А. Серафимовича, «Падения Даира» А. Малышкина, «Партизанских повестей» Вс. Иванова, «Виринеи» и «Перегноя» Л. Сейфуллиной был одержан выдающийся художественный успех?

Да и Шолохов, воскрешая в «Тихом Доне» типичную манеру классиков, не избежал в этом романе характерных для «Падения Даира» и «Железного потока» обобщенных образов человеческих «множеств». Главы, посвященные гражданской войне, заметно отличаются от «мирных». В неспешном и обстоятельном бытописании предвоенного казачьего хутора были выдвинуты детализированные психологические характеристики отдельных героев. Но вот началась мировая война, и Мелехов с Кошевым, Христоня с Шамилем растворились в одноликой массе серых пинелей. Сходное в главах о Февральской революции и о периоде между февралем и октябрем 1917 г. Бегло намеченные фигуры людей и обобщенные зарисовки толпы объединены здесь лишь канвой событий. Телеграммы, воззвания, приказы делаются едва ли не ведущим сюжетобразующим элементом. Истории характеров словно растворяются в историографии. Сходно различие и между «Сестрами» и «Восемнадцатым годом» А. Толстого, даже между «мирными» главами «Сестер» и теми, куда врывается ветер революции.

Как писала критика о партизанских повестях Вс. Иванова, «события таковы, что перед ними бледнеют люди».<sup>2</sup> В этом прежде всего было дело, а не в том, что «сфера Иванова — не люди, а события».<sup>3</sup> И Иванову, и Сейфуллиной, и Неверову — слишком многим! — оказалась присуща «явная нелюбовь к изображению „тончайших душевных переживаний“».<sup>4</sup> А когда в третьей и чет-

---

<sup>2</sup> Л. Клейнборг. Цит. по кн.: Всеволод Иванов. Изд. «Никитинские субботники», М., 1927, стр. 74.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стр. 107.



вертой книгах «Тихого Дона», в «Поднятой целине» или в заключительном романе трилогии Алексея Толстого «Хмурое утро» вновь возобладает индивидуальный психологизм, этого тоже потребует иная фаза действительности, иной характер человеческого переживания, стало быть, и иной угол зрения на то и другое.

Но пока что события — эпохальные, грандиозные, вселенские (и они оставались такими, даже когда докатывались до забытых богом окраин) — заслоняли в сознании писателя отдельного человека, заслоняли настолько, что личностному порой почти не оставалось места. Особенно это чувствовалось на подмостках героического действа. Оно разыгрывалось в те годы нередко на тех самых площадях, где вершилась история; его кулисы отодвигались за горизонт, охватывая весь земной шар, и в этой вселенской драме был только один персонаж — народ, тысячеустый, в набатном пафосе, в колышущемся море знамен, — только он один имел право на переживание, достойное эпохи, и, стало быть, кисти художника.

Для изображения этого эмоционального взрыва формы индивидуального психологизма были малопригодны и во всяком случае не пользовались успехом, особенно у зрителя. Провалу первой (московской) постановки пьесы А. Серафимовича «Марьяна» (1918) сопутствовал триумф агитационно-аллегорических представлений по пьесам П. Бессалько, П. Козлова, П. Арского — авторов, известных ныне разве что историкам литературы и театра. Обобщенно-символическая образность способствовала возникновению той формы, в которую естественно отлилась потрясенная действительность революции.

В громовом многоголосье толпы писатели позднее чутко уловят сверхчеловеческую напряженность песчинок — индивидуальных душ. Станет ясно, что из них-то и слагалось титаническое усилие творящих историю масс. А пока что цель виделась в изображении новых и новых превращений массовой души. Но и она отступала перед величием событий.

В дореволюционной деревне ожидалась не менее грандиозные события. В 20-е годы распространена была романтическая убежденность, что с коллективизацией деревня вообще исчезнет, поглощенная социалистическим городом. И ожидание этого грядущего события отодвигало в дальний угол изображение сущего состояния крестьянской души: предчувствие «исчезновения» деревни вызывало, особенно у поэтов — резонаторов эмоционального ощущения эпохи, протест (С. Клычков, Н. Клюев), порождало печаль и грусть, смешанную с оправданием исторической неизбежности (С. Есенин, П. Орешин). Поэты «Кузницы» приветствовали побеждающее городское начало. А. Безыменский, в те

годы пользовавшийся большой популярностью, пророчествовал в поэме «Деревня» (1921):

...знаю, что сила — за городами,  
что скоро избенок не будет нигде.<sup>5</sup>

Безыменский все же полагал, что старушка-деревня, если ей брызнуть в артерии «волной электрической крови», возродится в «могучем красавце-городе». М. Герасимов настроен был решительней: поэт требовал, чтобы мир деревни был «Обрызган искрами металла, Крещен в купели чугуна, И вот осталенною стала Златосоломная струна».<sup>6</sup>

Характерна утопическая интонация этого «И вот...». Зафиксировать будущее (поэту мнилось — очень скорое) исчезновение избыной и лапотной Руси, воздвигнуть, хотя бы в воображении сельского пейзажа фабричную трубу вместо церковной колокольни, — это казалось куда важней, чем воспевать Русь крестьянскую. А когда литература переходила от лирики к эпосу, когда пыталась понять, куда же исторически идет крестьянство, метафоры о чугунной купели оказывались не в таком уж удалении от фабричного котла, в котором марксисты, по мнению народников, якобы собирались выварить русского мужика... В полусказочном «Чертухинском балакире» С. Клычкова «железный черт» привертывает мужику «гайку вместо души», а в «эпических» «Брусках» Шленка обосновывает идею раскрестьянивания...

Вскоре окажется, что отпевать деревню, даже во славу социалистического города, — довольно вредное романтическое заблуждение. Вопреки теориям и декларациям литература надолго войдет в самые недра *перестраивающейся* деревни. То, что казалось финалом, было началом сложной и трудной исторической эпохи.

Однако на протяжении 20-х годов легкость, с какой иные писатели разделялись с деревней, и утопическая быстрота, с какой, им казалось, раскрестьянятся Русь выставлялись первыми историками советской литературы (В. Львовым-Рогачевским, В. Сиповским) едва ли не манифестом пролетарской литературы. В самом деле, если крестьянской деревне суждено не сегодня-завтра исчезнуть, психология крестьянина представляет для литературы интерес лишь как явление вчерашнее, отживающее и «поэтому» не требующее особого углубления...

<sup>5</sup> Писатели-современники. ГИЗ, М.—Л., 1925, стр. 222.

<sup>6</sup> М. Герасимов. В купели чугуна. Цит. по кн.: И. Ежов, Е. Шамурин. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней. Изд. «Новая Москва», 1925, стр. 429.

В значительной мере по этой причине литературная критика не стремилась обобщить художественный опыт писателей, связавших свое творчество с деревней. Среди них было немало новичков, не владевших литературным мастерством. Но даже творчество таких одаренных художников, как Неверов и Шолохов, оценивалось главным образом с той точки зрения, что им необходимо психизировать отсталость своего «крестьянского» сознания. В соответствии с вульгарно-социологической методологией идеи и чувства героев деревенской литературы, идеологическая ограниченность персонажей, неумение разбираться в общественной борьбе (а противоречия НЭПа в деревне были особенно сложны), даже невысокий интеллектуальный уровень деревенского жителя — все это механически приписывалось автору.

В многочисленных текущих откликах критика умилялась крикливою фигуре Андрона Непутевого в одноименной повести А. Неверова, отметила Филиппа Гуртова в «Стальных ребрах» И. Макарова, Панка и Санька в «Большой Каменке» А. Дорогойченко, Медведева в «Пятой любви» М. Карпова, Столярова в «Левином доле» П. Замойского, Петра Свиля в романе Н. Брыкина «Земля в плену». Но социальные явления, породившие эти знаменательные для своего времени характеры, оставались нераскрытыми. Повесть Неверова, например, сводили к объективной фиксации, а то и апологии душевной смятенности Андрона, не замечая художественно неповторимого решения драматической коллизии, когда «и жалеть нельзя, и не жалеть нельзя». Признавая, что в романе Карпова «Пятая любовь» правдиво показана деревенская действительность, усматривали нарушение этой правды как раз в самом удачном и глубоком характере — Сергее Медведеве.

Критика недоумевала, почему этот заведомо «ясный» типаж получился таким «нетипично» противоречивым. Объяснение искали в литературном влиянии (в качестве образца, которому следовал Карпов, называли персонажей Достоевского), не догадываясь обратиться к самой действительности. Медведев, демобилизованный командир, вернулся в родное село с лучшими намерениями помочь крестьянам выйти на новую дорогу. Но вскоре запутался в любовных связях и в довершение попал под суд по ложному обвинению в убийстве селькора.

Вместе с некоторыми другими крестьянскими писателями Карпов увидел и показал драматизм переплавки человеческой психологии. В Медведеве подмечены противоречия в сознании определенной части деревенских коммунистов, сходные с теми, что нашли отражение в творчестве И. Никитина («Озорники»),

А. Дорогойченко («Большая Каменка»), Н. Брыкина («Земля в плену») и др. Девушка не верит, чтобы Сергей, коммунист, связал себя, с комсомолкой, не любя:

«— Не может быть!..

— А если может быть!.. Скажем, по разуму я партийный, а в душе самый обыкновенный.. Если корни во мне такие, старые...»<sup>7</sup> «Только лоск городской, а нутро и привычки мужицкие».<sup>8</sup> И в привычной с детства среде понятия, приобретенные в городе, в армии, на курсах были утрачены, не успел Медведев снять военную форму. Пьянство, бесцельное озорство, свобода в отношениях полов — все, чему собирался противостоять, захлестнуло его самого.

В романе этот зигзаг занял главное место. Мотив же «Пятой любви» — общественной страсти, борьбы за новую деревню, хотя и символически вынесен в заглавие, отошел тем не менее в боковую сюжетную линию учителя Корягина. Благие намерения Медведева на посту председателя волисполкома ушли в бытовую трясиину. Многие герои «деревенских» произведений возвращались домой исполненные преобразовательского энтузиазма и кончали подобным же образом.

Отрицательное воздействие пережитков «идиотизма» деревенской жизни на передовых людей нашло отражение и в «Поднятой целине» (Лушка—Давыдов). В отличие от бытописателей деревни Шолохов не обособлял тенденции, не заострял их до парадокса. Но ведь его героям помогло само время: деревенская жизнь вступила в новую фазу. Во времена же изпа деревня во многом еще сохраняла прежнюю косность и темноту, и в этой среде незакаленные ростки нового сознания оказывались беззащитными.

Критика между тем требовала как можно меньше «психологической нагрузки» и отсуждествляла психологизм с психоиррационализмом. Некоторые писатели, как например Иван Макаров, даже каялись в этом грехе. В действительности «иррационализм» некоторых героев Макарова отражал особенность среды, где борьба за личное обогащение, усугубленная темпотою и бескультурьем, порождала причудливые изгибы психики и странные ситуации. Очевидно, отсюда у Макарова (и Карпова, и некоторых других) учеба у Достоевского. Однако Макаров в той же автобиографии, в которой «сознавался» в иррационализме, писал и другое: «... моим большим достижением считаю то, что я постепенно перестаю рабски смотреть в пупок Достоевскому, Толстому и другим великанам и начинаю понемногу

---

<sup>7</sup> М. Карпов. Пятая любовь. Роман. Изд. 4-е. Изд. «Федерация», М., 1930, стр. 236.

<sup>8</sup> Там же, стр. 38.

„своевольничать“. О старом они сказали много и хорошо. А себя я считаю обязанным, может быть, и мало, и не так хорошо сказать о новом.<sup>9</sup>

### 3

Критика 20-х годов акцентировала литературно-полемическое происхождение антипсихологизма как реакцию «новых писателей» на андреевщину и пшибышевщину. «Оттого, — сочувственно отмечал А. Воронский, — душевные „переживания“, которые так сладостно обсасывал прежний писатель кануна революции... стараясь запутать и напугать читателя психологическими „безднами“, ужасами и ужасиками, описываются теперь так элементарно просто, порой даже грубо до примитива. Сравните „трагические моменты“ у Вс. Иванова с приемами некоторых „стариков“... Целая школа „Серационовых братьев“... работает именно в этом направлении».<sup>10</sup>

Повесть Вс. Иванова «Партизаны», напечатанная в первом номере только что возникшего журнала «Красная новь» (1921), была одним из первых советских произведений о гражданской войне и революции. Герои ее — сибирские крестьяне. В первой части богатый подрядчик Емолин обманом закабалает артель Кубди. Во второй рассказана история организации партизанского отряда, выборы командира и т. д.

Казалось бы, все должно быть в движении. Писатель, однако, взял статичные душевные состояния. И если хорошо выписаны поступки персонажей, то мотивы остаются не расшифрованными. Вот Емолин угощает Кубдю водкой, чтобы половчей обмануть. Тот будто все понимает, и тем неожиданней узнать, что подрядчик все-таки достиг своего. Автора не интересует, как удалось Емолину прибрать к рукам умного, с характером человека.

То же самое с эпизодом, положившим начало партизанскому отряду. Критики 20-х годов высоко оценили картину неподготовленного, стихийного возмущения. Иванов остро подметил действительно типичный случай, когда социальный взрыв вызвали события внешне незначительные, а участники далеки были от сознательности. Милиционеры «Толчака» посягнули на их крестьянскую «свободу» — разорили самогонный аппарат, и неприязнь к колчаковской власти перелилась через край. Как и в случае с Кубдей—Емолиным, можно лишь гадать, почему тот или другой пошел к партизанам.

<sup>9</sup> В кн.: Антология крестьянской литературы. ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 486.

<sup>10</sup> А. Воронский. Литературно-критические статьи. Изд. «Советский писатель», М., 1963, стр. 123.

Критика сразу подметила эту несообразность, явно шедшую вразрез с талантом автора. Воронский сближал манеру автора «Партизан» с футуристическим рисунком В. Маяковского: «Резкие мазки, выпячивание двух-трех черт, резкое заострение и преувеличение — плакатная манера наших дней... Почти никакого психоанализа, полный антипсихологизм».<sup>11</sup> В этом Воронский усмотрел не только реакцию «против ковыряки в душе», кроме того, это вполне соответствует изображению «зверинных, здоровых духовно и физически людей».<sup>12</sup>

«Кроме того» по существу было главным. Воронский очень высоко ставил способность писателя изобразить коллективную мужицкую «душу». Возможно, первым в советской литературной критике он использовал известное положение В. И. Ленина о двойственности социального сознания крестьянина. Это позволило взглянуть на мужиков Иванова глубже, чем другим критикам. П. Коган, например, утверждал, что Иванов не только изображает, но и воспекает движение, «где невежество и темнота сливаются с неопределенными анархическими порывами к свободе».<sup>13</sup> Певцом «огненной стихии» назвал Иванова Л. Клейнборт.<sup>14</sup> В. Правдухин видел силу писателя в том, что его «мужик — затаенный, ушедший в себя, всегда тяжелый со своими „земляными“ думами и еще социально не оформившийся и не определившийся в своей мелкобуржуазной натуре».<sup>15</sup>

Воронский, не отрицая пристрастия Иванова ко всему этому, говорил и о том, что персонажи и ситуации взяты писателем в экстремальных точках — «высших духовных напряжениях, в страданиях и пафосе партизанщины, т. е. в том состоянии, когда русский крестьянин со всей невиданной силой показал, что он не только собственник, но и трудовой угнетенный человек, что поэтому он может идти рука об руку с Пеклевановым, Никитиным, с матросами, с рабочими и с Интернационалом, несмотря на свой земляной национализм и земляную веру».<sup>16</sup>

Здесь критика перешагивала через схему. Бросавшиеся в глаза в повестях Иванова «импульсы, внезапные порывы, хаотическая смена гримас, криков» (К. Локс),<sup>17</sup> — все это оказывалось не столько «антипсихологической» литературной манифестацией, сколько реалистическим поиском формы, стиля, который выразил бы взрывной характер деревенской толпы в революционный пору.

<sup>11</sup> Цит. по кн.: Всеволод Иванов, стр. 48, 49.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же, стр. 61.

<sup>14</sup> Там же, стр. 73.

<sup>15</sup> Там же, стр. 85.

<sup>16</sup> Там же, стр. 33. Курсив наш, — А. Б., М. Ш.

<sup>17</sup> Там же, стр. 142.

«Гром, рев звериный, свист»<sup>18</sup> — лейтмотив массовых сцен в повести А. Яковлева «Повольники» (1922). Вздрыбленную толпу автор рисует с блеском. Выкрик неизменно сопровождается поступком. Или — подчеркнутый жест: Герасим Боков «закрыл лицо руками, согнулся и пошел к яме, спотыкаясь» (стр. 171). Сейчас его расстреляют, а автор словно предлагает нам самим угадать за этим единственным и внешним движением всю внутреннюю бурю.

То же, казалось бы, и у Шолохова. Вот Аксинья, узнав от Дуняшки, что Прохор привез не мертвого, а больного Григория, «неторопливо пошла от мелеховской калитки, а потом вдруг ускорила шаги, согнулась и закрыла лицо руками».<sup>19</sup> Шолохов тоже не пользуется здесь сложными приемами непосредственного анализа психики. Однако опосредствованное изображение в отличие от Яковлева необычайно развито и усложнено.

Вернемся к моменту, когда Дуняшка увидела нечто страшное на повозке. «Дуняшка присмотрелась внимательнее, и щеки ее стали блее полотна. — А ить это... а ить это... — невнятно зашептала она и вдруг пронзительно крикнула: — Гришу везут!.. Его конь! — И, рыдая, выбежала в сенцы. Ильинична, не вставая из-за стола, прикрыла глаза ладонью. Пантелей Прокофьевич тяжело поднялся со скамьи, пошел к двери, вытянул вперед руки, как слепой» (т. 5, стр. 235). И только тогда Прохор успокоительно зачастил: «Не пужайтесь, не пужайтесь! Он живой» (т. 5, стр. 236), «Пантелей Прокофьевич обессиленно прислонился спиной к дверному косяку... сделал несколько неуверенных шагов, опустил на одну из ступенек... Из глаз его градом сыпались слезы, а лицо было неподвижно, и ни единый мускул не шевелился на нем. Два раза он поднимал руку, чтобы перекреститься, и опускал ее, будучи не в силах донести до лба. В горле его что-то булькало и клокотало» (там же).

Здесь все чувства близких — как на ленте немного кинематографа с очень скуными титрами. И вот в этом движении, в этом изменении привычной мимики и жестов Шолохов передает очень сложные психические состояния и человеческие взаимоотношения. Когда Дуняшка увидела у калитки «ненавистную» разлучницу Аксинью, «ни кровинки не было в белом Аксиньином лице. Она стояла, прислонившись к плетню, безжизненно опустив руки. В затуманенных черных глазах ее не блеснули слезы, но столько в них было страдания и немой молбы, что Дуняшка, остановившись на секунду, невольно и неожиданно для себя сказала: — Живой, живой!...» (там же, стр. 237).

<sup>18</sup> А. Яковлев. Октябрь. Повести и рассказы. Гослитгиздат, М., 1965, стр. 128. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>19</sup> М. Шолохов, Собрание сочинений в 8 томах, т. 5, «Художественная литература», М., 1957, стр. 236. В дальнейшем ссылки на произведения Шолохова в тексте нашей статьи даются по этому изданию.

Не могла иначе, ибо увидела, как близка Аксинья в их общем горе. И вот тогда-то Аксинья согнулась и закрыла лицо руками.

А у Яковлева только одно-единственное такое движение. Гаммы, которая запечатлевала бы динамику переживания (что характерно для зрелого Шолохова), здесь не найдем. Яковлев предпочитает обобщенную прямую характеристику от автора или от лица других персонажей. «Здоровый он, ровно бык. И задеристый. Таким в солдатах самое место» (стр. 129), — говорят о Герасиме Бокове, пропивающем последние вольные дни.

В повести «Повольники» Яковлев дал «преломление революции через психику мужиков»,<sup>20</sup> — писал Неверов в цикле статей «Деревня в современной литературе» («На посту», 1923). Повольщина — это родовая стихия именитых уездных мещан Боковых, обреченных крестьянской закваской на разбой и бунт, на несогласие с властью. Кулачный бой и безудержный разгул пробуждали «поземное, прадедовское, повольное». Революция дала стихии иное направление.

Но сама революция в представлении писателя — метелица, — танец, когда каждый берет соседа за руки и «скачет неровно петрастая цепь, не знает, куда попадет через минуту, не знает, под какую музыку плясать будет. Потому что „метелица!“» (стр. 149). Не надо искать в этом уподоблении аллегория. Повесть написана в бытовом ключе. В небольшой ее объем вжат рассказ о допугачевских временах, о восстании Пугачева и последовавших эпохах. Крупным планом, словно высвеченные во времени, нарисованы слободские гульбища, кулачные потехи, проводы рекрутов.

Все это — развернутая экспозиция. Настоящее действие, связанное с судьбой Герасима Бокова, последнего в роду, начинается с его уходом на военную службу. Правда, чем ближе к современности, тем менее значительны выхватываемые автором куски жизни. Начатый глубоким историческим экскурсом, рассказ нисходит к описанию безалаберной, ненужной женитьбы Герасима. Впрочем, в этом есть свой смысл: неславен конец слободского повольничества.

Характер Герасима задан с самого начала. Лихой, безудержный, всегда готовый к драке, Герасим лишен инициативы и оригинального ума. На улице судачат про озорство парней:

«— Кто придумал-то? Неужели Гераська?

— Ну, где ему, тупорылому...

— Гераська сам не выдумает. Его здесь подзудят, он и лезет на рожон...» (стр. 131).

Зарождается довольно интересный психологический рисунок. Но писатель так и оставляет его в первоначальных штрихах.

---

<sup>20</sup> Цит. по кн.: А. Неверов, Собрание сочинений в 4 томах, т. 4, Куйбышев, 1958, стр. 225.



Боков вступил на революционный путь: «Зажегся, как огонь бенгальский. Вниз головой в самую гущу кинулся. И не думал, не рассуждал. Да и не привык он к этому трудному делу» (стр. 149). В том же информационном духе о делах Герасима на посту председателя Ревкома: «Боков ураганом носился по уезду — там, здесь, везде. Как острая игла в кисель, врезывался он в эту бунтующую, безалаберную, пестройную жизнь» (стр. 155), сам такой же безалаберный бунтарь.

Духовные сородичи Герасима Бокова вереницей прошли в произведениях Пильняка, Шишкова, Лавренева. Однако глубинного отношения Герасима, с его человеческими качествами, к революции, к народу, как в мужиках Иванова, не чувствуется. Он весь — в традиции повольницы, взятой писателем не без любования ярким, из ряда вон выходящим, граничащим с анекдотом. Не случайно, выплеснутый революционной волной, он волей случая оказался на ее гребне. В нем таились, в сущности, и шолоховский Дымок — явно не герой, и панферовский Ждаркин, пронией литературы (а может быть, не только литературы) возведенный в герои жизни. В «Брусках» находим о Ждаркине следующие строки: «Вряд ли Кирилл отдавал себе отчет в том, что делал. Руководил ли им в это время рассудок или он подчинялся одному только чувству гнева — он понять не мог... он инстинктивно чувствовал, что делает хорошо, делает то, что надо, — решительно и быстро. Он не только арестовывал, но и освобождал».<sup>21</sup>

Яковлев не разгадал тенденции «стихийника». Тип был взят в статике, фотографически. Правда, в ту раннюю пору перспектива таких людей не всегда была видна, динамика не всегда присутствовала в жизненном явлении. Важно было зафиксировать само явление. Но описательная регистрация как бы закрепляла его статическую природу. Превращаясь же в моду, манеру, традицию, описательный принцип переносился и на те типы, явления, суть которых была в движении. Прием вступал в противоречие с содержанием.

#### 4

То, что называли антипсихологизмом, во многих случаях было первой, предварительной попыткой художественно выразить политическое размежевание персонажей. Психологический и (условно говоря) апсихологический принципы применялись одновременно для обрисовки социально противоположных персонажей. Такой дуализм очень откровенно вы-

<sup>21</sup> Ф. Панферов. Бруски. Кн. 4. Творчество. Гослитиздат, М., 1937, стр. 118.

ражен в «Голом годе» (1921) Б. Пильняка. Некоторые главы этого романа (например, описание семьи Ордыниных) были перепевом либо пародией на Достоевского. Что же до защитников Советской власти в «кожаных куртках», то их «не подмочишь... лимонадом психологии, — так вот поставили, так вот знаем, так вот хотим, и — баста».<sup>22</sup>

Пильняк был недалек от эпитонства. Однако дифференцированный подход к изображению выходцев из разных классов и сословий встречаем в романе К. Федина «Города и годы» («кожаная куртка» Курт Ван и рефлектирующий интеллигент Старцов), в «Сестрах» А. Толстого (в первоначальной редакции тщательно детализированная душевная жизнь буржуазной интеллигенции особо контрастно противопоставля силуэтам революционеров), в «Железном потоке» Серафимовича. Скупыми крупными штрихами очерчивает Серафимович своих главных героев — крестьян и матросов и тут же широко пользуется дескрипционным анализом в эпизодической зарисовке фигуры белого полковника Микеладзе. В «Повольниках» Яковлева приспособленец адвокат Лунев и начальник политотдела Любович, погруженные в старый быт мать Герасима Бокова Матрена и дворянская дочь Нина-Ниночка обрисованы заметно детальней Герасима и окружающей толпы.

Сходная дифференциация была и в поэзии. Поэты «Кузницы», особенно В. Кириллов, М. Герасимов, Н. Полетаев, избегали индивидуальной психологии в стихах о пролетариях. Но как только касались буржуазии, появлялись те же приемы «старого» психологизма, против которых они воевали.

Наиболее поучителен психологический дуализм в романе Неверова «Гуси-лебеди». Роман был начат в 1918 г., и писатель продолжал над ним работу вплоть до кончины в декабре 1923 г. Это — время самого интенсивного и острого политического размежевания в русской деревне, о которой писал Неверов.

По-видимому, наиболее «старым» элементом замысла следует считать сюжетную линию священника Никанора, его дочери Валерии и племянника Сергея. Над этими главами Неверов работал в Самаре, до переезда в Москву и сближения с литературной группой «Кузница». Последнее обстоятельство существенно потому, что есть заметное стилевое различие между самарскими и московскими главами. Самарские написаны в манере, близкой реалистам начала текущего века: неторопливая обстоятельность подробностей, отсутствие временных и событийных пропусков и другие приметы жизнеподобия. Уже в меньшей мере это при-

---

<sup>22</sup> Б. Пильняк. Голый год. Изд. 3. Гржебина, Пб.—Берлин, 1922, стр. 19.

сущее главам о Федякине, сельском вожаке, антиподе отца Никафора.

По мере развития действия на первый план выдвигается другой принцип. Последовательный и детальный рассказ уступает место «разорванному» действию. Что касается других персонажей, то они — как бы точки, вспыхивающие и тут же гаснущие. Главы приобретают самостоятельность вставных новелл, персонажи которых отсутствуют в других главах. Неверов словно начинает пренебрегать прежней причинно-следственной логикой. Теперь введение новых персонажей и новых событий молчаливо оправдывается только одним единством места действия, тем, что разные события с разными людьми происходят в деревне Заливаново.

К «сплошному» повествованию писатель прибегает тогда, когда изображает деревенскую интеллигенцию — священника, учительницу. «Пунктирное» — применяется не только в отношении Федякина, но и в обрисовке крестьян. В Самаре, вдалеке от литературных споров и влияний, первые главы писались в духе старших современников. Переезд в Москву, сближение с «Кузницей», обидный отказ Воронского напечатать первую часть романа в журнале «Красная новь» (отказ, основанный, кстати сказать, на неприятии «рутинного» элемента в творческом методе Неверова), влияние сторонников так называемой орнаментальной прозы — все это определило новое направление в обрисовке человека. Неверов искал каких-то современных форм для современного содержания.

Традиция «старого» психологизма, которым Неверов отлично владел, давала большие художественные возможности. И не трудности обрисовки священников и учителей интересовали его, а поведение хорошо знакомых русской литературе типов в новых исторических обстоятельствах. Взаимоотношение отцов и детей в период революционной ломки — вот что представлялось Неверову во много раз более важным, чем изгибы поповской психики. Неверову, современнику своих героев, развитие этих взаимоотношений виделось, вероятно, в зависимости главным образом от событий, сами же участники представлялись ему людьми сложившимися. Во всяком случае в романе «Гуси-лебеди» дано не столько движение, сколько состояние характеров. При этом Неверов шел двумя путями.

В первом герой вводился неожиданно, и автор сразу же заставлял его действовать. Во втором сопоставлялось состояние душевного мира персонажа в настоящем и в прошлом. Почти всегда это ретроспективное сравнение было подведением итогов: вот что было и что стало. Каким персонаж был в промежутке, этого мы не знаем. Имярек возникает перед нашим взором вдруг и также вдруг делается другим, сознает и чув-

стует иначе — такой же просчет, как и в «Партизанских повестях» Иванова.

Внезапность душевных сдвигов, перемен в настроениях — типичная черта психологизма ранней деревенской прозы. Писатели стремились информировать о факте, а не изобразить переживание. В рассказе П. Логинова-Лесняка «Стройка» крестьянский сын, побывав в городе, вернулся на родину и заскучал... «Скука сердитая, угрюмая»,<sup>23</sup> — сообщение для автора важное, поскольку скука оттенит развернувшиеся затем события: «На четвертой неделе, — вот удивительно-то — вдруг запропастился Степка».<sup>24</sup> Писатель подбирает эпитеты, но все-таки ни скуку, ни «перелом» не только не показывает, но и не пытается показать.

Интересно своеобразное сгущение приема: обычно ограничивались указанием, что герой *вдруг* стал иным, Логинов-Лесняк еще и подчеркивает, что это удивительно. Скорей всего стихийно, но писатель попал в точку: все вдруг да вдруг менялись герои перед глазами тогдашнего читателя. Да разве не удивительно, что вчерашний озорник внезапно стал сознательным строителем новой деревни, единоличник — коллективистом, фанатичный защитник старого — передовым колхозником? За всем этим был сложнейший процесс переделки сознания: бессонные ночи шолоховского Кондрата Майданникова, накал борьбы в романах «Перелом» Д. Зорина, «Ненависть» И. Шухова, поиски пути к социализму героев И. Макарова, Н. Брыкина, В. Ставского и многих, многих других. Советская литература о деревне развивалась по пути наполнения содержанием этого «вдруг».

У Неверова обход перипетий при изображении крайних состояний как бы восполнялся афористическими антитезами типа: «Не жалеть нельзя и жалеть нельзя». В романе «Гуси-лебеди» не раз встречаются такие афористические обороты: «Жалость тянет назад, ненависть толкает вперед»,<sup>25</sup> «Дьякон гнет направо, жизнь ворочает налево» (стр. 19). «Тут — дорога и тут — дорога... По которой идти?» (стр. 38), «...жизнь и смерть, страдание и горе людское...» (стр. 189).

Последними словами рукопись обрывается. Они — как бы ключ к господствующей в романе констатирующей интонации. Они характеризуют не только поэтику, но и метод видения человека на историческом перепутье — видения, в котором еще нет того детализированного и в то же время оценочного анализа, подытоженного во внешне сходных формулах шолоховского «Тихого Дона»: «Стал он на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их»

<sup>23</sup> П. Логинов-Лесняк. Жизнь в сапогах. Рассказы. Изд. «ЗиФ», М.—Л., 1928, стр. 99.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> А. Неверов, Собрание сочинений в 4 томах, т. 4, стр. 75. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

(т. 4, стр. 162), «Но куда подадимся? Пути нам — все жилушки перерезаны» (т. 4, стр. 276) и т. д. Психологизм Неверова подобен моментальному снимку противоречий в умонастроениях. У Шолохова — движущаяся картина: видишь не только противоречивые мысли и чувства, но и из чего они вышли и куда идут.

Вот более ранняя характеристика Григория, на германской войне: «... джигитовал казак и чувствовал, что ушла безвозвратно та боль по человеку, которая давила его в первые дни войны. Огрубело сердце, зачерствело, будто солончак в засуху, и... не впитывало жалости. С холодным презрением играл он чужой и своей жизнью» (т. 3, стр. 51). Кажется, достаточно, чтобы понять, что произошло перерождение. Но самораскрытие вносит поправки. «Знал Григорий, какой ценой заплатил за полный баит крестов» (там же), а ведь первого своего Георгия получил за спасение жизни командира полка, заплатил, стало быть, и ценой самопожертвования. Однако об этом — косвенно, в прямой же авторской характеристике акцентировано губительное влияние несправедливой войны. Впоследствии Григорий его преодолет, а затем неправое дело антисоветского восстания не раз еще вернет его в прежнее состояние.

Эта диалектика еще не проглядывала в характеристике внешне сходного персонажа рассказа «Родинка» (1924): «Зачерствела душа у него, как летом черственеют в жарынь следы бычьих копыт возле музги степной» (т. 1, стр. 15). Правда, молодой писатель уже чувствовал необходимость мотивировать кривую дорожку казака. Он пояснил: «Семь лет не видел атамана родных куреней. Плен германский, потом Врангель, в солище расплавленный Константинополь, лагерь в колючей проволоке, турецкая фелюга со смолистым соленым крылом, камыши кубанские, султанские, и — банда» (там же). И вот: «Мы, дед, коммунистов ликвидируем» (т. 1, стр. 16).

Однако в этих характеристиках нет ответа на главный вопрос, составляющий нерв трагедии Григория Мелехова: что привело к борьбе против народа и революции. Неожиданный финал зароняет предположение, что, может быть, атаман не был убежденным бандитом, что, подобно Григорию Мелехову, сбился с пути. Признав в зарубленном красном командире родного сына, он, без жалости ливший кровь, вдруг словно очнулся и тут же, у неостывшего трупа, наложил на себя руки.

Автор stalkивает два выхваченных из целой жизни противоположных состояния: вот преступление — и вот наказание. Эпицентр психологизма — в сюжетной динамике, в контрастной неожиданности развязки. Едва намеченный психологический анализ: «Сынок!.. Николушка!.. Да скажи же хоть слово! Как же это, а? — ... Но крепко закусил Николка поспелый кончик языка, будто боялся проговориться о чем-то большом и важном» (т. 1,

стр. 20), — может быть истолкован очень лично, индивидуально. Где было раскаянье, когда рубил чужих сыновей?

В элементах анализа социальный смысл психологической характеристики скорей закрыт, чем открыт. «Вот она, атаманова жизнь, коли назад через плечо оглянуться... Боль, чудная и непонятная, точет изнутри... А пьет — дня трезвым не бывает потому, что пахуче и сладко цветет жито в степях донских» (т. 1, стр. 15; курсив наш, — А. Б., М. Ш.) и варят из него родниковой чистоты самогон. Разумеется, объяснение умышленно обманчиво: трагизм концовки раскрывает затаенный в нем сарказм. Тем не менее, даже освещенная логикой фэбулы, характеристика далеко не до конца расшифровывает происшедшее. Сравним с «Повольниками» Яковлева: «...не знает, под какую музыку плясать будет. Потому что „метелица!“» (стр. 149; курсив наш, — А. Б., М. Ш.). А с другой стороны, в «Тихом Доне»: «Я вот и к водке потянулся. Надьсь припадком меня вдарило... Неправильный у жизни ход, и может, и я в этом виноватый... Зараз бы с красными надо замирился и — на кадетов. А как? Кто нас сведет с Советской властью? Как нашим обчим обидам счет произвесть?» (т. 4, стр. 302).

Огромная тема трагедии Григория Мелехова вызвала к жизни несравненно более сложную, чем в сходных коллизиях «Донских рассказов», систему психологического изображения. Наряду с таким вот предельно обнаженным самораскрытием мысли и построения Григория углубляются в пейзаже, эмоционально окрашиваются символикой деталей и ситуаций, «вещими снами», отражаются в спутниках-антиподах и т. д. Тем не менее уже рассказы выделялись среди произведений бытописателей советской деревни 20-х годов не только сравнительно развитыми элементами психологического воображения, но и хорошо организованной системой, гармонично развивавшей идейный замысел.

## 5

У крестьянских бытописателей можно найти подчас значительный арсенал художественных средств. Здесь и предельная драматизация ситуаций, и нередко удачное использование побразительных возможностей языка, смелое смешение «высокого» и «низкого» стилей, в частности вторжение в эпические «нейтральное» повествование элементов сатиры. Вот как, например, обрисованы комиссар Усов и пропагандист Писканов в «Большой Каменке» А. Дорогойченко:

Получив слово, Усов «зашагал перед столом привычной митинговой походкой... Будто мокриц давит: — ...Товарищи!.. Мы... то есть революционный пролетариат!.. и революционное крестьянство!.. победили... Вперед!... много побед!.. и пора-

жений... Товарищи!.. Мы!.. победили!.. почти!.. без единой капли крови...»<sup>26</sup> (это говорится крестьянам, которые не раз глядели смерти в лицо...). Писканов: «И вот мы должны сказать нашим зарубежным товарищам в тюрьмах: сидите спокойно...» (стр. 208). Не зря Усов «будто мокрица давит» и в такт словам болтается неловко подвешенный наган, не зря у Писканова портфель с натертой до блеска, издали видной монограммой и голос хотя и маленький, но «звонко натренированный». С птичьей непосредственностью Писканов щебечет: «Партия мобилизует в деревню людей опытных и знающих ваш темный первобытный быт. Хотя я вроде исключения, так как абсолютно незнаком с вашим темным бытом, все же я хочу послужить народу... И поэтому я, можно сказать, прилетел к вам как первая ласточка... Я приехал к вам, чтобы пожить в самой вашей гуще, перевариться в вашем земляном котле, и я буду строить у вас... избу-читальню» (стр. 207—208).

По бесконечным упоминаниям о «первой ласточке» большекаменцы решили, что приезжий — «еропланщик». Не взяли, правда, в толк, что за избу собирается строить:

«— Пооди, и лесу дадут бесплатно?

— Держи шире! Что он погорелец, что ли?..

— А може, и погорелец, откуда знать!

— А что он на котел намекал — не пойти ли спрятать парат (самогонный, — *А. Б., М. Ш.*) от греха» (стр. 208).

А. Ревякин справедливо писал, что у Дорогойченко «каждый персонаж... говорит ему присущим индивидуальным языком»<sup>27</sup> и характеры даны «изнутри». Вместе с тем у Дорогойченко психологизм отличался характерной для него несоразмерной направленностью. Сатирическая детализация проходных образов Усова и Писканова сочетается с неоправданным схематизмом главных персонажей — Клавдии Михайловны, Митрича и, особенно, Санька Пальдяева. Психологический анализ применяется стихийно, особенно в ситуациях, для современного читателя традиционно психологических.

Через роман проходит мотив дружбы паренька из бедняцкой семьи Александра Пальдяева с сыном лесничего, т. е. чиновника, барина, Стасика Бржовского. Коллизия не совсем обычная, но напрасно искать психологического ее анализа. Единственный комментарий: «Велика ты дружба детская!» (стр. 333), — попадает в один стилистико-эмоциональный ряд с восклицаниями: «Эх, отдых на пахоте! Эх ты, весеннее солнышко!» (стр. 3).

Вот Санек и Стасик встретились во время восстания белочехов. Первый — арестант, второй — конвоир:

<sup>26</sup> А. Дорогойченко. Большая Каменка. Роман. Изд. «Федерация», М., 1931, стр. 96—97. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>27</sup> А. Ревякин. Алексей Дорогойченко. «На литературном посту», 1928, № 6, стр. 36.

«— Санек! Где встретились?

— Сволота! — прошептал Санек, намереваясь схватиться за ручку, чтобы влезть в теплушку.

А Стась... положил руку на плечо Санька и надавил вниз:

— Нырять! быстро. В дороге расстреливать будут.

Не успел Санек опомниться, как Стасик подтолкнул его... под вагон и быстро загородил собой» (стр. 161).

Психологическая характеристика сводится к этому «не успел опомниться».

В конце романа друзья поменялись ролями. Стасик отбывает заключение. Пальдяев, развернувший кипучую деятельность по перестройке Большой Каменки, уговорил односельчан взять бывшего беляка на поруки, чтобы поручить ему строительство мельницы. Вот здесь и появляются слова о законе «дружбы детской». Но воевать-то пришлось в разных станах. Как изменились оба, как повлияла взрослая жизнь на отношения детства? Автор лишь сообщает: «Работает Стасик день и ночь. Золотые руки у бывшего белогвардейца Стасика» (стр. 333). Для читателя остается тайной, испытал ли Стасик благодарность за дни свободы — чувство сложное. Ведь: «уедет Санек, и *возвратится Стасик в тюрьму*, отбывать положенное ему наказание» (стр. 333; курсив паш, — *А. Б., М. III.*).

В таком же внешне-описательном духе дана сходная антитеза в романе Тверяка «Передел». Директор Владимир Павлович и его помощник Владимир Осипович — «оба идейные люди... Что идеи разные, так не у всех головы одинаково устроены. У одного так, у другого наоборот. Владимир Павлович... коммунист... и крепкий, как каленый орех. Павел Осипович — хозяйский сын, когда-то наследник завода, на котором теперь помдиректора служит».<sup>28</sup> Дело не только в том, что психологический «анализ» этим исчерпывается и конфликт разрешается чисто фабульно (пока коммунист-директор занимался реконструкцией цехов и смычкой города с деревней, «спец» соблазнил его жену и устроил диверсию). Дело в том, что обобщенная характеристика героев не соответствует их конкретным проявлениям. Ни тот, ни другой не показывают себя действительно идейными натурами (как, скажем, Давыдов и Половцев в «Поднятой целине»). Антиподы, например, одинаково мелки с директорской женой Зной.

Герои Дорогойченко как раз в действиях, поступках (хотя и не раскрытых аналитически) демонстрируют примечательные душевные качества. Выдержанный коммунист Пальдяев, верный детской дружбе, поручается за бывшего белогвардейца Бржовского, и он же, оказавшись перед выбором: бывшая «ярая

<sup>28</sup> А. Тверяк. Передел. Роман. Изд. 2. Изд. «Пролетарий», Харьков, 1929, стр. 127.



эсерка» или комсомолка, очертя голову, влюбляется в первую...

Преобразование «ярой эсерки» Клавдии Михайловны в сознательного строителя социализма не показано. Как и в случае с Бржовским, изображается следствие без причин и побуждений. То же с Рыжовым в романе «Живая жизнь» (1929), бывшим анархистом, который стал честно служить Советской власти. Ценна, однако, сама установка: зафиксировать переделку человека в революции, возбудить у читателя мысль о необходимости революционного доверия к тем, кто искренне заблуждался, а теперь готов идти новым путем до конца. Это была тема, волновавшая в те годы и А. Толстого, и Л. Леонова, и К. Федина, и А. Малышкина.

Персонажи Дорогойченко нельзя правильно оценить, не учтя, что это — образы-заявки, что в них, хотя и не решены, все же подняты важные социально-психологические проблемы. Подобно многим деревенским бытовикам, Дорогойченко писал наскоро, ему недоставало литературного мастерства и не хватало глубины в анализе вздыбленного быта русской деревни первых лет Советской власти. Но он, несомненно, обладал талантом первооткрывателя. Он торопился застолбить темы, которые потом будут разрабатывать другие. Не случайно он — в числе лидеров Пролеткульта, группы «Кузница», РАПП, МАПП, ВОКП, и не случайно занимает ведущее положение лишь на первых порах. С наступлением будней литературы типа Дорогойченко отходили в тень.

## 6

В простой констатации внезапных перемен, в отказе исследовать процесс было известное, хотя и ограниченное, жизнеподобие. Пореволюционная деревня была таким сложным конгломератом, в ней так причудливо столкнулось великое множество старых и новых тенденций и они оказывали такое противоречивое воздействие на людей, что как раз анализ, в котором сегодня отчетливо видны объективные элементы, вызывал тогда резкие возражения. Критика приняла в штыки повесть «Трансвааль» (1927) К. Федина и «Молоко» (1930) И. Катаева, отождествляя глубоко психологическую объективность в изображении кулаков с сочувствием к классовому врагу. Подобное недовольство высказывалось и в отношении Островного в шолоховской «Поднятой целине».

Литературные теоретики и практики 20-х годов считали предпосылкой психологического анализа устоявшийся быт: психологический анализ несовместим с развивающимся явлением. В статье о десятилетних итогах советской литературы Воронский писал, что в художественном слове «закрепляется... больше бытие, чем становление, и становление — в той мере, в какой оно

уже стало бытием. И нужен отход, нужно известное отдаление от переживаемого, дабы уловить типическое». <sup>29</sup>

В дискуссии о романе в «Комитете по изучению современной литературы» (1924) Е. Замятин, объясняя упадок традиционных разновидностей жанра, связывал расцветавший фабульный авантюрный роман с «динамическим» периодом действительности. В статические же периоды, говорил он, преобладают одни и те же впечатления и «неподвижность явления или малая его скорость» ведет к тому, что художник «не в состоянии установить уравнение движения жизни». <sup>30</sup> Статистическим или органическим периодам соответствует большой реалистический роман с детальным психологическим анализом. Шесть лет спустя В. Красильников объяснял бытовизм писателей крестьянского сектора группы «Кузница» вообще «неторопливым темпом крестьянской России», отсюда — «внимание к бытовым мелочам, проходным действующим лицам». <sup>31</sup>

Эти наблюдения в известной мере соответствовали состоянию литературных форм. Элементы психологизма по-разному сказывались в произведениях о дореволюционном прошлом, о революции, о современности. Если к концу 20-х годов гражданская война была уже отстоявшимся бытом, то эпохальная действительность была явлением новым, а коллективизация деревни только-только пробивалась первыми ростками.

Летописцев советской деревни захлестывало обилие проблем. В упоминавшемся рассказе Логинова-Лесняка «Стройка» находим сумму тем, каждая из которых в 20-е годы могла быть темой повести или романа: смычка города с деревней, благотворное влияние заводского ведения хозяйства на деревенскую жизнь (в рассказе «Стройка» построенный в деревне кирпичный завод увлек «заскучавшего» Степку, изменил нравы молодежи), проникновение культуры на село, создание партийной и комсомольской ячеек и т. д. Все это, конечно, могло быть только обозначено, не состоялось самого главного — художественного открытия концепции жизни. В потоке жизни все представлялось равнозначным. Как писала А. Караваева о талантливом крестьянском прозаике Я. Коробове, «его художнический глаз видел события не столько в их внутренней сущности, сколько в их, так сказать, самотеке, в пестрой и несвязанной динамике обыденного». <sup>32</sup>

Это было не индивидуальное свойство Коробова — это была методологическая особенность целого литературного направления. Бытописатели крестьянской деревни оказались в особых усло-

---

<sup>29</sup> В кн.: Октябрь в искусстве и литературе. 1917—1927. Изд. «Красная газета», Л., [б. г.], стр. 21.

<sup>30</sup> См.: «Русский современник», 1924, № 2, стр. 275.

<sup>31</sup> В. Красильников. За и против. Статьи о современной литературе. Изд. «Федерация», М., 1930, стр. 20—21.

<sup>32</sup> А. Караваева. О Якове Коробове. «Октябрь», 1928, № 11, стр. 165.

виях. Их художническая установка не была полностью аналогична «городским» писателям. Журналы, критика, программы крестьянских литературных группировок, да и прежде всего сама жизнь ставили во главу угла литературной деятельности пропагандистско-просветительную задачу.

Сегодня такую установку назвали бы иллюстративной, в негативном, разумеется, смысле. В свое время она была оправдана. Не забудем: речь шла о просвещении отсталой русской деревни после двух разорительных войн. Бескультурье города не могло сравниться с деревенским. Темнота и дикость — два самых употребительных слова в крестьянской литературе 20-х годов. Агитационная установка определила жанр. Серафимович объяснял, почему принялся писать агитки — «маленькие картинки, очерки, корреспонденции. Старался попроще да поясней»,<sup>33</sup> потому что в деревне ходили фантастические небыллицы про Советскую власть, лжи и клевете надо было противопоставить нашу агитацию.

Кажущаяся сегодня примитивной полупропагандистская беллетристика и беллетризованная пропаганда находили своего читателя. В этом отношении ее можно сравнить с забытыми, но в свое время пользовавшимися большой популярностью народными постановками на площадях в первые годы Советской власти. При всей художественно-психологической наивности произведений крестьянских бытовиков нельзя просто отмахнуться от того факта, что, скажем, роман А. Тверяка «На отшибе» (1925) вышел в 1929 г. третьим изданием в 200 тыс. экземпляров — цифра по тем временам огромная, и вслед за тем сразу же последовало еще одно издание, пятидесяти тысячное.

Другое дело, что крестьянские журналы, отдавая свои страницы почти исключительно журналистским жанрам, оттесняли «беллетристику». Программами журналов и литературных групп зарисовки, мелкие очерки, сценки и попросту заметки возводились в основной вид крестьянской литературы. Депсихологизация не могла бы существовать в художественном рассказе, тем более в романе и повести. В полужурналистских же утилитарно-просветительных жанрах она выступала в «чистом» виде. Тем самым заранее снималась исследовательско-психологическая функция литературного творчества. Проблема художественного мастерства в подлинном ее содержании снималась.

Возьмем зарисовку В. Кудашева «В новой деревне». Изложенная на двух страницах торговля самопрямами, хотя и обозначена как рассказ, не имела другой цели, кроме пропаганды электрического освещения. «Кузя, зажги огонек, темно ведь стало... И у двери странно щелкнул выключатель».<sup>34</sup> Вот и все. Само-

<sup>33</sup> А. Серафимович, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1948, стр. 425.

<sup>34</sup> В. Кудашев. В новой деревне. «Трудовая нива», 1923, № 3, стр. 19.

пряха привлечена лишь для того, чтобы кто-то сказал: «Прясть-то как стало хорошо... Не как мы грешные, с лучинками мучались».<sup>35</sup>

Выкрики посыльного, диалог (в котором ненужно для действия *«изломанный»* голос с печи) опасается, что огонь без дров, без керосина «пред последним концом»), разговорная интонация (за счет, -то, -таки), просторечия и диалектизмы, ремарки от автора (как говорит тот или иной персонаж), «картинные», но предельно лаконичные (иногда в одно слово) черточки природы, — все эти «формы жизни» привлечены разрозненно и бессвязно. На дворе зима, но зачем об этом, если действие в помещении? Такая с современной точки зрения небрежность примечательна: поточность житейских впечатлений тоже была доводом в пользу правдоподобия и в глазах писателя, и — что важней — для неискушенного читателя.

В рассказе П. Замойского «Большая ложка» (1925) дедушка, самый активный в первой половине рассказа персонаж, во второй части забыт, как забыта была Кудашевым приценивавшаяся к самопряхам крестьянка. Мальчик Митька, беспокоившийся, чтобы мать послала ему на поле ложку (впервые работает наравне со взрослыми!), в дальнейшем уступает главенствующую роль брату Гришке, а тот, между прочим, на ложку не претендует... Нельзя было не упомянуть, что накануне поездки на поле мальчики не могли заснуть от волнения, но показать весь круг чувствований — это уже было за пределами нравоучительной установки. Перевживания мальчиков и символическая большая ложка — равнозначные детали социальной дидактики.

Поучительная установка заметна и в художественных жанрах. В психологизм своих рассказов Шолохов вплетал популярный в 20-е годы лозунг, обращенный к молодежи, — «учиться!». «Учиться бы поехать куда-нибудь... — размышляет накануне своей гибели герой рассказа «Родинка» Николка. — А тут банда... Опять кровь, а я уж уморился так жить...». Вышел на крыльцо, заряжая на ходу карабин, а мысли, как лошади по утопанному шляху, мчались: «В город бы уехать... Учиться б...» (т. 1, стр. 13). Здесь этот мотив оттеняет трагизм безвременной смерти восемнадцатилетнего командира. А в рассказе «Пастух» (1925) мысль об учебе несколько обособлена от индивидуального мира героев явственно публицистической интонацией: «— Терпи, Дунь... — уговаривает сестренку пастух Григорий. — Осенью в город уедем. Будем учиться с тобой, а посла, как выучимся, вернемся сюда. По-ученому землю зачнем обрабатывать, а то ить темень у нас тут, и народ спит...» (т. 1, стр. 25).

В рассказе «Двухмужняя» (1925) выбор Анны — отец ее ребенка Арсений или венчаный муж Александр — решается прямо-

---

<sup>35</sup> Там же.

линейным противопоставлением: Арсений — заботливый, ласковый, пекущийся о народном добре, Александр — пьяный садист, бывший белогвардеец, сжег коллективное сено... С этим вторым у нее такой разговор:

«— Ты меня и за человека не считаешь?»

— Кобыла не лошадь, баба не человек.

— А в коллективе... (т. е. в сельхозартели, где они жили с Арсением, — *А. В., М. Ш.*).

— Ты со своим ублюдком лопаешь не коллективский хлеб, а мой!..» (т. 1, стр. 203).

Арсений же, когда Анна вернулась, встретил словами: «Я... знал, что ты вернешься в коллектив...» (т. 1, стр. 205).

Шолохов впоследствии снял противопоставление Арсения Александру, которое мысленно делает Анна, а также авторские слова о «веригах старого, прошлого» — о религиозной боязни изменить церковному обету. Антагонистичность Арсения Александру была очевидна уже сюжетно, без «психологической» плакатности. Мотив же религиозности был не только «газетно» высказан, но и вносил нелогичность в образ Анны. Ведь когда она уходила к Арсению, колебалась не из-за бога, просто не доверяла: «Все вы, кобели, одним и дышите» (т. 1, стр. 193). Воспоминания о венце, о клятве перед алтарем появлялись неожиданно.

Да и привело к Арсению не столько чувство любви, сколько стремление к человеческим отношениям в семье. Потенциально сложный узел автор свел к понятию коллективной жизни (словами Арсения о коллективе заканчивается рассказ). В прямолинейной акцентировке социальности «любовного треугольника» была заданность, не свойственная ни таланту Шолохова, ни его взгляду на равенство женщины.

Шолохов прекрасно понимал жизненность проблемы. Но в «Двухмужней», вероятно, следуя веяниям времени, придал ей однолинейность, которой нет не только в более поздней «Поднятой целине», но и в написанной в 1926 г. миниатюре «О Колчаке, крапиве и прочем». Здесь «эмансипация» изображена с усмешкой, в сатирической гиперболизации. В результате агитации «стриженной Насти» («Не то что жену, а и лошадь бить нельзя!» — т. 1, стр. 307) оскорбленные жены поселились отдельно. Высланный парламентаром казак (от его имени ведется рассказ) пытался объяснить: «Бросьте, бабы, дурить! Амнистия...» (т. 1, стр. 310), но был выпорот крапивой за новое «надругательство»: «Сам ты амнистия, а мы — честные бабы!» (там же).

Разумеется, здесь совсем другое, чем в «Двухмужней», — юмористическое решение темы. Но дело не в этом только художественном ключе. Шолохов, как показала «Поднятая целина», вообще не склонен был чрезмерно драматизировать освобождение

ные женщины. Во-первых, положение казачки в отличие от русской крестьянки было более свободным, а во-вторых, эмансипация в жизни имела и обратную сторону. Юмористическое перевертывание драмы освобождало проблему от дидактической нивелировки и вносило жизненную психологическую правду.

Элементы упрощенной назидательности нередко переплетены в ранних рассказах Шолохова с художественно зрелым психологизмом. «Лобовому» сопоставлению Арсения с Александром (оно, впрочем, характеризует не только первенство мастерства молодого писателя, но в какой-то мере и рационализм героини) в том же рассказе противостоит лиричная характеристика Арсения: «Пусть на завтра судачат бабы, пусть ребята из коллектива будут подмигивать на него ехидно и смеяться за глаза и в глаза, — лишь бы увидеть ее, лишь бы сказать про то, что с тех пор, как осенью, во время молотьбы, вместе с нею на скирду вилами бугрили чернобылый ячмень, и работа и свет белый не милы ему...» (т. 1, стр. 193). В «Тихом Доне»: Аксинья «неотступно была в его мыслях... память подсовывала отрезки воспоминаний: „Сидели под мокрой кошной... в ендове свиристела турчелка... месяц над займищем... Хорошо, ах, хорошо-то!...“» (т. 2, стр. 50); «товарищи Григория, раньше трупившие над ним по поводу связи с Аксиньей, теперь молчали... и чувствовали себя в обществе Григория неловко, связанно» (т. 2, стр. 58).

Дело не в сходстве коллизий, породившем это словесное сходство характеристик («любовный треугольник» в «Тихом Доне» гораздо сложнее, социальная его подоплека иная), но в направленности характеристики Арсения на сложную диалектику индивидуального чувства. Здесь человеческое переживание — центр анализа действительности, и в этом смысле мир чувств Арсения, на мгновение блеснувший перед нами, богаче всей остальной картины рассказа. Но он, как островок, окружен «любовыми» деталями («Я... знал, что ты вернешься в коллектив»), которые стандартизируют психологический рисунок образа.

Как видим, даже у такого самобытного художника, как Шолохов, сказывалось уравнивание человеческой психологии с обстановкой, действием, зарисовкой природы. Вместе с чисто информационной фиксацией душевных состояний эта художественная «уровниловка» составляла характерный стереотип психологического изображения в крестьянской прозе.

Наряду с плоскосхематичным обозначением чувств и мыслей употреблялось, как мы видим, и объемно-аналитическое изображение, но для второстепенных и эпизодических персонажей. Центральные же человеческие фигуры, наоборот, часто выпадали из психологического анализа (вспомним героев «Большой Каменки» Дорогойченко). Далее мы увидим, что здесь действовал не только стихийный «фотографизм» (как определяли метод крестья-

янских бытовиков критики современники),<sup>36</sup> — существовала целая теория, по которой идея или сущность персонажа, несущего наибольшую степень социального обобщения, якобы не нуждается в психологическом «оформлении».

## 7

«Голое» бытописание, кроме депсихологизации, вело к чрезвычайной перенаселенности произведений даже самых малых жанров, что уже объективно исключало психологическую характеристику — автор едва успевал вводить персонажей. В упоминавшейся зарисовке Кудашева «В новой деревне» размером в две машинописные страницы восемь действующих лиц, из них три собирательных, в рассказе Замойского «Большая ложка» — тринадцать, из них пять собирательных, в рассказе Логинова-Лесняка «Стройка» на сорока страницах выведено более полусотни действующих лиц, из них половина, естественно, даже не поименована, это «мужики», «плотники», «комиссия».

Заметно перенаселена первая книга «Брусков» Панферова. Автор то и дело обозначает обобщенно-собирательно: «мужики», «широковцы» или «кто-то». В первых пяти главках первого «звена» двадцать раз упоминаются совсем не дифференцированные персонажи, по имени названы четырнадцать действующих лиц, причем характеристика этим и ограничивается: «Николай Пырякин долго смотрел на таль весны, на дрожь (?) туманов...».<sup>37</sup> В той же манере введены Егор Чухляв и его сын Яшка. В общей массе «криулинцев» и «заовраженцев», высыпавшей на берег Волги полюбоваться ледоходом, лишь названы двое — дедушка Катай и Максим Федунюв.

После поименования изображаются поступки героев, и только потом, задним числом даются «биографические сведения». Эта схема монотонно повторялась. Так было в первой редакции.

В последней редакции несколько иное. Упомянув Пырякина, автор тут же объясняет его бедняцкое положение. О Яшке Чухляве было сказано лишь то, что «готовил телегу», теперь добавлено о его настроениях в связи с весной и т. д. Самое же главное — изменилось изображение толпы. Теперь это уже не безликая масса, такой она только кажется, замечает автор. Между описанием толпы: «... сначала высыпали (на берег Волги, — А. Б., М. III.) криулинцы, а затем... покатались заовраженцы» и следовавшим далее описанием обстановки («На Волге тро-

<sup>36</sup> См. в кн.: Пути развития крестьянской литературы. Стенограммы и материалы Первого Всероссийского съезда крестьянских писателей. ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 79.

<sup>37</sup> Ф. Панферов. Бруски. Часть 1. ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 5. Далее в тексте ссылки на это издание.

нулся лед...» — т. 1, стр. 8) автор вставил большой кусок, в котором попытался более основательно показать социальное расслоение Широкого Буерака. Явно в ответ на обвинения в «сплошном» изображении деревни Панферов теперь строго продуманно распределяет социальные акценты: вот кулаки, вот середняки, вот голь перекатная, «без роду, без племени, как куры». То же в другом дополнении к этому эпизоду: широковцы «бежали улицами *вместе...* но добежав до крутого берега, занимали *каждый свое* место, отведенное неписаными законами».<sup>38</sup>

Намек на имущественное неравенство жителей Широкого Буерака содержался и прежде — в противопоставлении криулинцев заовраженцам. Криулинцы — исконные жители, заовраженцы — пришлые, селились на местах, малопригодных для хлебопашества, стало быть менее зажиточные. Но он был, видимо, недостаточно выражен. Мотив разделения деревень на «стороны» или «края» встречается почти во всех произведениях 20-х годов и, надо думать, для современников в пояснениях не нуждается. Тем не менее в наиболее ответственном месте, на страницах, подвергнутых значительной авторской правке, Панферов, характеризуя классовое расслоение, уже не пользуется словами «криулинские» и «заовраженские», а предпочитает выдвигать персонально то богатеев Плакущевых и Чухлявов, то бедняков Кудеяровых и Чапцевых.

В этой связи не мог остаться неизменным и заповесть романа. Первоначально «Бруски» начинались картиной прихода весны. И первым, кто выражал отношение к этому событию, был измученный, доведенный до скотского состояния Николай Пырякин. Эпопея народной жизни (так представлялись «Бруски» некоторым критикам 30-х годов) должна была начинаться иначе. И автор сопоставил с весной, с пробужденными надеждами не придавленного нуждой и голодом Пырякина, а народ, все население Большого Буерака.

Утратил персональную неопределенность полилог в «хоре» толпы. Психологически углубился, например, разговор мужиков об урожае. В редакции 1930 г. на предсказание деда Катая: «Раз пузыри на Волге во время хода (весеннего льда, — А. Б., М. III.) — тут урожай непременно» (т. 1, стр. 9), — откликнулся неведомый «кто-то». В окончательном тексте слова: «Урожай хорошо бы» произносит Никита Гурьянов. Он страстно жаждет выбиться из нужды и оттого «жадно» смотрит «на Волгу, как бы ища там урожай» (т. 1, стр. 13). Раньше Катая обращался к Чухляву, меньше других заинтересованному в урожае (у Чухлява итак полны закрома), теперь его собеседник Никита Гурьянов.

---

<sup>38</sup> Ф. Панферов, Собрание сочинений в 6 томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1958, стр. 11. Курсив наш, — А. Б., М. III. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.



Раньше смысл разговора вообще был затемнен. Теперь же богаты Маркел Быков, прислушиваясь к Катаю и Гурьянову, начинает издеваться над ними, его поддерживает Плакущев. И Гурьянов подумал: «Ясно, урожай не в пузырях, но зачем они гасят надежду, которую подала крестьянам весна?». Однако промолчал, побоялся. Теперь уже не просто информация, событие обретает психологический смысл, читатель начинает различать душу людей, их взаимоотношения, а потому и мотивы поступков. Правда, для этого Панферову понадобились десятилетия.

В первоначальной редакции Панферов избегал изображать чувства, ограничиваясь выкриком, репликой. Раньше широковы, увидя, как Пырякин спасает неизвестного, который пытался перебраться по льдинам через Волгу, просто «оцепенели». Автор сосредоточивал внимание толпы на бесшабашности неизвестного — на внешне броском событии. В последней редакции был найден точный акцент, внимание крестьян переключается на Пырякина: «Ну, а что когда льдины раздавят лодку?».

Редактирование «Брусков» позволяет убедиться, что социальная дифференциация толпы дополняется усилением индивидуализации, писатель заботится о прояснении, если так можно сказать, индивидуальных характеристик. Там, где прежде небрежный штрих едва намечал образ (Панферов надеялся на «понятливость» читателя, на это у него была целая теория, о которой мы еще скажем), теперь развертывался эпизод с тенденцией к психологическому подтексту. (Панферов, правда, не изменил своему прежнему описательному стереотипу: имя героя плюс авторская дефиниция).

Переноса внимание с обобщенных образов толпы на индивидуальные лица, Панферов сделал Никиту Гурьянова типичным представителем среднего крестьянства (вероятно, в связи с изменением отношения к середняку, на которого стало опираться колхозное строительство). Подлинные потенции этого образа, по всей видимости, открылись писателю лишь после третьей книги «Брусков». Произведя в 1940 г., как он выразился, «сокращение штатов» в романе, автор переадресовал в первой книге Никите Гурьянову многие безличные прежде реплики. Гурьянов как бы вырос из недр толпы и стал ее олицетворением. Но какой же индивидуально дифференцированной была психологическая ткань, если эта операция оказалась возможной!

Заботясь об известной внутренней логике персонажей, Панферов снял в редакции 1958 г. противоречившие этой логике детали, например, что Огнев с Ждаркиным были в гражданскую войну красными *командирами*. В деревенском быту ни тот, ни другой «командирских» качеств не проявили, в первой книге оба типичные крестьяне, а в Ждаркине, к тому же, автор разоблачал

фермерскую практику «крестьянского социализма» и везде пре-небрежительно именовал его Кирькой.

В правке заметен, правда, образ мысли 50-х годов: в 20-х возвращение краскома или партийного, советского работника к земле, к станку не было чем-то исключительным (Филипп Гуртов в «Стальных ребрах» И. Макарова, Петр Свилъ и другие персонажи «Земли в плену» Н. Брыкина, Медведев в «Пятой любви» М. Карпова, Василек в «Озорниках» И. Никитина). Автор утратил чувство исторического времени и в других поправках. Уточняя, например, возраст Кирилла Ждаркина: «На фронте под Перекопом они (с Огневым, — *А. Б., М. Ш.*) ... часто встречались. *Верно, Кирилл тогда еще был совсем юнцом. Но армия закалила его, и сейчас, несмотря на свои двадцать восемь лет, он выглядит совсем возмужалым*» (т. 1, стр. 80, курсивом выделено сделанное автором добавление, — *А. Б., М. Ш.*). Панферов как-то позабыл, что люди более «юные» командовали в гражданскую войну полками и армиями, да и возмужать-то Ждаркину почти не оставил времени.

Судя по некоторым деталям, действие в первой книге первоначально происходило примерно в 1921—1922 гг., бои же под Перекопом закончились в ноябре 1920. Дело, конечно, в конце концов не в числе лет, а в психологической правде возмужания. Поседевший, уморенный Григорий Мелехов в финале «Тихого Дона» немногим старше Ждаркина, но его старит трагическая судьба. Панферова не интересовала предыстория Ждаркина, по в том-то, возможно, и был просчет. «Уточнение» хронологии запутало и без того неясные исторические рамки описанных в «Брусках» событий. Датировка действия первой книги основывалась на том, что бандит Карасюк задумывал «пробраться в Тамбовию, где уже *около двух лет* оперирует Антонов» (т. 1, стр. 41; курсив наш, — *А. Б., М. Ш.*), антоновщина же была разгромлена в 1921 г.

С этой датой согласовывалось и оставленное в окончательной редакции упоминание: «На днях с фронта вернулся Кирька Ждаркин» (т. 1, стр. 74). С фронта, а не из армии (как в уточнении возраста Ждаркина). Какие же фронты, кроме антоновщины, в 1921 г.? Однако упоминание об Антонове в окончательной редакции снято, и время действия стало совсем неопределенным. Но тем самым расплылась и социальная природа Карасюка. Кто он, откуда взялся, какие цели преследует? А ведь Карасюки и Половцевы «вписали» в коллективизацию деревни трагическую страницу. Сцены крестьянского восстания в «Брусках» рисуют одну из трудностей коллективизации, но связь восстания с замыслами контрреволюции стала совсем неясной.

В «Поднятой целине», напротив, недовольство, вызванное левыми перегибами, четко отделено от подрывной возни белой агентуры. Обстоятельства коллективизации вписаны в конкретное

историческое время. Даже то, что события начинаются «январским вечером 1930 года» (т. 6, стр. 7). — примета не только внешняя, а хронологически достоверная. Половцев, в сумерках прокрадываясь на хутор, в первой книге предскажет Давыдову недолгую жизнь, и во второй его пророчество оправдывается. Но Давыдов и Нагульнов погибли не только потому, что автор не захотел изменять сюжета, сложившегося тридцать лет назад, а прежде всего потому, что трагический финал, как говорил писатель, продиктован был суровым временем.

Растянувшееся на десятилетия редактирование «Брусков» отразило существенное изменение принципов изображения человека в советской литературе. От простой описательности, фиксировавшей «голую» социальность, советские писатели переходили к сложной системе приемов. Попытка Панферова преодолеть описательность обнаруживается и в языково-стилевом строе окончательной редакции романа. Правка первых, вступительных страниц позволяет предположить, что Панферов намеревался ввести интонацию рассказчика, которая окрасила бы эмоционально-оценочно рациональное эмпирическое повествование. Правда, от этого намерения автор затем отказался. Попытка, скорей всего была навеяна критикой, которой подверглись «Бруски» в дискуссии 1934 г. и, может быть, литературными спорами 40—50-х годов, когда лирические отступления воспринимались как типологический признак советского эпоса.

Вслушаемся в интонации, отсутствующие в редакции 1930 г.: «Ну, слава те господи, земля отошла, — *говорят в такие дни мужики*»; «и в эту годовину жители Широкого Буерака ждали ее, весну»; «А может, и лошадь стоит под сараем (у бедняка Николая Пырякина, — А. Б., М. Ш.). *Лошадь? У Николая нет лошади*» (т. 1, стр. 7, 8, 10; курсив наш, — А. Б., М. Ш.). Добавлена необычная для «объективного» эпоса авторская интонация.

Сравним с появившейся вскоре, в 1960 г., второй книгой «Поднятой целины», где субъективное лирическое начало необычайно развито даже в сравнении с «Тихим Доном», романом, несомненно, оказавшем воздействие в этом плане на стиль советской прозы, в том числе и на «Бруски». Воспоминания матери, обреченной Островным на голодную смерть, о детстве сына: «Давным-давно она привыкла узнавать его по пагам... Да и как же ей было не научиться распознавать слухом даже издали поступь сына?» (т. 7, стр. 22). Ремарка по поводу «тонкого намека» Разметнова: «Догадывался Разметнов об отношениях Давыдова и Лушки или узнал об этом? Скорее всего, что знал. Ну, разумеется, знал!» (т. 7, стр. 26). И уже совсем свободный от интонации персонажей, обнаженно-авторский рецитатив: «Вот и отпели соловьи дорогим моему сердцу Давыдову и Нагульнову, отщептала им поспевающая пшеница, отзвенела по камням безы-

мянная речка, текущая откуда-то с верховьев Гремячего буреака. . . Вот и все!» (т. 7, стр. 400).

В последней редакции «Брусков» авторская интонация едва намечена. Вообще справедливость требует сказать, что редактирование «Брусков» велось уж очень выборочно. В неприкосновенности остались, например, детали, которые, по мнению Горького, Шолохова и др., внесли в роман атмосферу неправдоподобия, дурной выдуманности. Панферов дополнял свою описательную манеру частными улучшениями, не менявшими принципиального несовершенства. Но художественное развитие советской литературы понуждало его заботиться об эмоциональном наполнении психологического контекста.

## 8

На психологизм произведений о деревне оказала заметное влияние дискуссия о «живом человеке». Обычно ее связывают с романом Ю. Либединского «Рождение героя» (1930). На самом деле она возникла двумя годами раньше и приобрела такие размеры, что роман остался лишь одним из многих предметов спора. Полярно противоположные точки зрения выявились в опубликованных в конце 1927—начале 1928 г. в журнале «На литературном посту» статьях Н. Берковского «Стилевые проблемы пролетарской прозы» и А. Куреллы «Против психологизма». Как это часто бывает, оппоненты, занимая крайние позиции, оба оказались неправы.

Берковский выдвинул тезис «Реализм — это перевод марксовской философии на язык искусства».<sup>39</sup> В 20-е годы многие были искренне убеждены, что марксизм не имеет эстетической теории и ее предстоит создать. «Философия стиля недостаточно, — писал Берковский. — Философия безрука, следует ее „удлинить“, продолжить технологией (эстетической, — А. Б., М. Ш.), показать, как делать испрашиваемый у пролетпрозы реализм» (№ 22—23, стр. 53).

Участники дискуссии исходили из почти всеобщей в 20-е годы догмы, что реализм советской литературы должен отличаться от старого реализма своей объективностью, тогда как «субъективность» классиков выражалась якобы в самодовлеющем внимании к индивидуальному человеку, в изображении характера, который развивается «из самого себя». Объективный же реализм должен, мол, раскрыть характер как продукт среды. Теоретиков, взявшихся творчески «удлинить» марксизм, почему-то не смущало, что К. Маркс, Ф. Энгельс и В. И. Ленин ценили в реализме классиков именно объективный характер отражения действительности.

---

<sup>39</sup> «На литературном посту», 1927, № 22—23, стр. 53. Далее ссылки на это издание в тексте.

Берковский, полагая, что пролетарская литература находится на этапе как бы «между натуральной школой и первой пробой социального романа» (№ 22—23, стр. 56), замечал, что у реалистов прошлого в отличие от романтиков «выработался метод изображать характер именно как „возникающий“, именно в его движении, во множестве проявлений, которые уже потом читателем суммируются в общий итог» (№ 24, стр. 11).

Берковский верно подмечал уязвимость свойственной рапповцам символизации социальной сущности персонажа. «Мы — переходная эпоха двойственных людей, — писал он, — у которых новая психология подбирает другую — старую. И когда нам показывают в литературе накрахмаленное благополучие психологии, абсолютную монархию в характере, неизбежную объединенность, — мы начинаем сильно сомневаться в познавательной ценности такой литературы. . . Нужно „единство“, „единообразие“. . . теряемое временем» и потом снова «восстанавливаемое, нужно *единство, подверженное колебаниям, прерывистое*» (№ 24, 14; курсив наш, — А. Б., М. III.).

Это и сегодня не вызывало бы возражений, если бы в понятие психологического движения не вносился оттенок круговращения и если бы отсюда психологический анализ не должен был быть, по Берковскому, «чем дробнее, пристальней — тем лучше. Дробен — значит точен, значит научен. Знать мы хотим до последних доньев» (№ 24, стр. 16). Берковский абсолютизировал одну сторону научного познания, выбрасывая другую — синтез. В Ермаилов в своих критических разборах выставлял в качестве идеала художественного творчества «разложение сложной психологической ситуации на простейшие составные элементы». <sup>40</sup>

Выступая против этого «психологизма без берегов», утрачивающего классовый критерий искусства (примечательная параллель некоторым «марксистским» новациям середины XX в.), Курелла обращал внимание на то, что критерию углубления психологии «до последних доньев» вполне отвечает и творчество таких далеких от социализма писателей, как М. Пруст и Д. Джойс, поэтому «нет необходимости доводить психологизм до абсурда». <sup>41</sup> Не лишены основания и примеры того, что обобщенно-схематическое изображение человека в первые годы советской литературы вовсе не всегда было недостатком.

Однако Курелла был убежден, например, что крайний психологизм сам по себе «подготавливает *идеологию сильного героя и спасителя*, который ведет массы бедных, несовершенных, подверженных слабостям людишек» (стр. 29). Концентрация внимания «на *индивидуальной* душе, — объяснял он, — *укрепляет. . . идеа-*

<sup>40</sup> См.: Творческие пути пролетарской литературы, Сборник статей, ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 139.

<sup>41</sup> А. Курелла. Против психологизма. «На литературном посту», 1928, № 5, стр. 28. Далее ссылки на это издание в тексте.

листическое восприятие роли отдельной личности: в Я... заключается весь мир. В нем, через него творится история» (там же). Более того, крайний психологизм, по мнению Куреллы, может быть контрреволюционен. Психология «живого человека» делает понятным даже врага (в пример приводились «Дни Турбиных» М. Булгакова), а «понять — значит простить»... Вот почему Курелла против «перемещения центра тяжести на „душевные конфликты“» (стр. 27).

Вульгарный социологизм состоял, в частности, в неспособности понять нетождественность политической позиции писателя художественному методу, и он приводил к такому отождествлению. По иронии судьбы психологии «сильного героя и спасителя» оказались подвержены как раз те литературные персонажи, чьих рапповцы превознесли как образцы своей теории.

В «Брусках» и «Поднятой целине» показан отлив из колхозов, который вызвала известная статья Сталина «Головокружение от успехов». Создалась сложная обстановка. Отдать скот выходцам было нельзя — на чем колхозу пахать, сеять? Но и не отдать нельзя. Давыдов ломает голову, «решительный и твердый» райкомовец Беглых признается: «В общем и целом тя-же-лехонь-ко!».<sup>42</sup>

Ждаркину все нипочем. Когда ему сообщили, что крестьяне уходят из колхозов, «пустяки (!), — ответил он. — Идите, ребята, работайте. Завтра я (!) выйду к вам на поля. Все облегченно вздохнули. Гришка Звенкин проговорил: — Хозяин не в тревоге — значит все спокойно».<sup>43</sup> Случился голод. «Старика падали в ноги, — ревели хрипато и придушенно... — Хлебца! Дядя Кирилл, хлебаца! — пищали дети. И Кирилл шел к государственным запасам, отдавал распоряжение о немедленной выдаче хлеба».<sup>44</sup> Только он волен «отворить им житницы», а голод, разумеется, не по его нераспорядительности.

Высказанные Куреллой опасения к тому времени были, к сожалению, забыты...

«Бруски» отставали со всей групповой «привязанностью» потому, что, как напишет позднее В. Гречишников, Панферов «системой своих образов... реализует тенденцию *побеждающего социализма*».<sup>45</sup> А именно: если в первой книге романа в Никите Гурьянове персонафицированы кулацкие и середняцкие настроения, в Шленке и Митьке Спирине олицетворена природа бедняка-подкулачника, то в Кирилле Ждаркине — тяга к социалистиче-

---

<sup>42</sup> М. Шолохов, Собрание сочинений в 8 томах, т. 6, Гослитиздат, М., 1958, стр. 241. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>43</sup> Ф. Панферов. Бруски. Кн. 3, стр. 327.

<sup>44</sup> Там же, кн. 4, стр. 119.

<sup>45</sup> В. Гречишников. Творчество Панферова. ГИХЛ, М., 1934, стр. 70.

скому переустройству деревни при мелкособственнической ограниченности, которую он преодолевает.<sup>46</sup>

«Правильностью» изображения социальных существей «Бруски» ставили на голову выше шолоховской «Поднятой целины». Гречишников писал: «Люди новой деревни. . . Нагульников и Разметнов у Шолохова даны в статике, тогда как Кирилл Ждаркин у Панферова — конкретизирует собой проблему *переделки* человека деревни. . . В нем показан не просто тип нового человека, но и. . . путь роста этого человека. . . в то время, как у Шолохова Нагульников несет в себе черты коммуниста-„левака“, а Разметнов обнаруживает тенденции к правому оппортунизму, Панферов в образе К. Ждаркина, давая его в становлении, обнаруживает обе эти черты в их диалектическом единстве и показывает преодоление их».<sup>47</sup>

Что в «динамике» не было именно диалектического единства, что перевоплощение в последующих книгах «кулака» Никиты Гурьянова в знатного колхозника, деклассированного бездельника Шленки в секретаря райкома (!), а основателя коммуны Огнева чуть ли не во врага колхозного строя было разрушением логики характера и произвольным совкуплением взаимоисключающих начал, — это мало кого смущало. Наоборот, необъяснимые превращения объявлены были на диспуте по второй книге «Брусков» искусством воплощать «в плоть и кровь художественного образа (!) основное (!!) положение материалистической диалектики *о единстве противоположностей*».<sup>48</sup>

Потому что, пояснял А. Тарасенков, для советского писателя важна идея, а не образ конкретного человека. В «Брусках», восхищался он, «движутся именно не люди, не представители классов, а сами классы. . .» (стр. 213). (Видимо, не находя этого у Шолохова, Тарасенков много лет спустя выразил неудовлетворенность некоторыми персонажами второй книги «Поднятой целины»).

«Человек, — говорил он на диспуте по второй книге «Брусков», — переделывает деревню, но на определенном этапе его методы „переделки“ снимаются всем ходом исторического развития, и более того, «он (*человек*, — А. Б., М. Ш.) становится исторически ненужным (!). Огнев с его уравниловкой „снимается“ Ждаркинским. . . Но и Кирилл Ждаркин может оказаться „снятым“. Я не удивлюсь, если будет написана 3-я часть „Брусков“ и основной герой. . . исчезает, и на месте его появится Шленка, собственническая природа которого в колхозе перевоспитается. . .»

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Там же, стр. 92.

<sup>48</sup> Цит. по стенограмме диспута, опубликованной в «Октябре» за 1930 г., № 12, стр. 208. Далее ссылки на это издание даются в тексте с сохранением всех подчеркиваний, кроме особо оговоренных.

в социалистическую» (стр. 243; курсив наш, — А. Б., М. Ш.). Словом, кто следующий. . .

В третьей книге Ждаркин, однако, не только не был «снят», но чудесным образом превратился в красавца чудо-богатыря. Это дало повод И. Машбиц-Верову с изумлением написать: «Мы помним еще характеристику Кирилла из первых книг. . .: „Вихлястый, золотушный да синий. . . глиста, девки на него смотреть не хотели“». <sup>49</sup> Зато сама идея «снятия» личностей получила предельное заострение. В четвертой книге «тигровый человек» говорит: «Кирилл классовым инстинктом почувствовал, где враг. Посадил? Многих? Говорят, свои попали? Ну, что ж? Перед своими мы потом шапку снимем, извинения попросим. Да свой и не обидится. . .». <sup>50</sup> Шленка, заделавшись теоретиком, договорился до «снятия» целых классов, уподобив крестьянство навозу, который, мол, удобрит почву для других поколений. Была какая-то гротескная правда в том, что до этой «пидеи» дошел «партдеятель» из подкулачников, в первой книге «Брусков» не умевший даже расписаться. Ирония, однако, в том, что Тарасенков подал ее как правомочную в творческой дискуссии.

## 9

«Бруски» ли порождены были рапповским вульгарным социологизмом или последний оттачивался на «Брусках», но и то и другое пытались уложить в фундамент советской литературы. На упоминавшемся диспуте Д. Амурский (он вскоре станет ведущим критиком ВОКП) напал на тех, кто допускал, что художник может «исходить не из того, из чего исходит Панферов, а из нутра человека» («Октябрь», 1930, № 12, стр. 245). В. Ермилов в разборе романа А. Дорогойченко «Большая Каменка» сводил психологизм к выявлению «пригодности человеческого материала к требованиям эпохи». По Ермилову, в романе Дорогойченко село Большая Каменка выступает «как бы заместителем эпохи, представителем ее, Каменка отбирает людей, нужных ей, т. е. нужных эпохе». <sup>51</sup> А именно: фигуры Панка и Митрича, попеременно сменяя друг друга, символизируют будто бы смену социально-исторических этапов. В этой схеме не нашлось места еще одному центральному персонажу — Саньку Пальдяеву, связывающему обе части романа. Может быть, потому, что критик не заметил Санька рядом с более ярко выписанными Панком и Митричем. Но анализ романа, несомненно, примеривался к оторванной от жизни схеме.

Надо видеть, впрочем, взаимность влияний — литературных теорий и литературы. Почву для вульгарного истолкования психо-

<sup>49</sup> «Литературная газета», 1934, 12 августа.

<sup>50</sup> Ф. П а н ф е р о в. Бруски. Кн. 4, стр. 123.

<sup>51</sup> Творческие пути пролетарской литературы, стр. 124.



логизма в духе «диалектического материализма» отчасти подготовили сами бытописатели деревни, на чьем творчестве наиболее отрицательно сказалось воздействие этой теории.

Механическое перемешивание разнородных социально-психологических черт присуще, например, появившемуся до дискуссии о «живом человеке» роману А. Тверяка «На отшибе». Одна из линий книги — судьба Алены, против воли выданной за богатого. Женщина не мирится с унижением и строит новую семью. Тверяк одним из первых обратился к этой знаменательной в 20-е годы социальной коллизии и пытался ее психологически разработать. Но вот как это делалось.

Михайла (демобилизованный красноармеец, активист) уговаривает Алену прийти на посиделки. Деревенский обычай осудил бы замужнюю за это, но Михайла словно не понимает Аленино смущения: «Не дури», «Наплевать». Дело даже не в душевной неделикатности. В конце концов Михайла мог быть задуман таким. Неправдоподобно то, что краткое пребывание в городе настолько стерло память о деревенских нравах, что он просто не понимает их весомости для Алены. Деревенский читатель не прощал таких промахов. Крестьяне, которым А. Топоров читал панферовские «Бруски», критикуя роман за незнание деревни, отмечали, например, что Кирька Ждаркин побывал вот на военной службе, а «языка не переменял».<sup>52</sup>

В другом романе Тверяка, «Передел», жена красного директора Владимира Копычева Зина демонстрирует, по мысли автора, свое мещанство, попрекая мужа: оп-де ее «совсем забросил... уткнулся в свои чертежи да в губком... а жена что!?!».<sup>53</sup> Муж вспыхнул. «День испорчен... до вечера Зина будет ходить напузыренная» (стр. 45). Автор хотел выставить Владимира Копычева страдающей стороной, не замечая, что из-за «положительного» директора тоже выглядывает обыватель.

Ведь Копычева не устраивает не мещанство жены, а всего лишь то, что ему испорчен день. Не меньше своей Зины он заботится о *своих* удобствах. Но второе лицо «красного» директора, воспроизведенное, вероятно, в механическом следовании правде жизни, не укладывалось в вульгарно-социологическую номенклатуру и было оставлено автором без внимания.

А обыватель выглядывает из Владимира Павловича и в другой связи. Скажем, встреча с братом Андреем. Не виделись целую вечность, Андрей даже не знает, жив ли Владимир, и уж, конечно, не подозревает, что красный директор и есть его пропавший брат. Владимир же Павлович (автор так величает его в отличие от брата-крестьянина), случайно услышав в заводской кон-

<sup>52</sup> А. Топоров. Крестьяне о писателях. Гослитиздат, М.—Л., 1930, стр. 11. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>53</sup> А. Тверяк. Передел, стр. 45. Далее ссылки на это издание в тексте.

торе фамилию Андрея, распорядился, чтобы кассир, не выдавая ему денег, прислал попозже в директорский кабинет. У старшего брата хватило «характера» понаблюдать за возмущением младшего, забыть за делами о задуманной встрече, вспомнить, слегка взволноваться и — разыграть свидание по намеченному сценарию.

Зачем все это и отчего? Не по той ли причине, по которой Владимир Кобычев, по уверению автора, любящий сын, ни строчки не писал все эти годы старикам в деревню? (Оттого и считали погибшим). И вот теперь участливо спрашивается: «Живы ли, здоровы?».

Но вот Владимир Павлович в своей заводской стихии — наблюдает, как «ломовик... тащит вагонетку с разной железной рухлядью. Это со склада к мастерским. Повизгивают колеса, скребутся о рельсы. Вот с вагонетки... упал большой железный ком. В два счета директор подбежал к куску, повернул его. Тяжелый!» (стр. 48). Хороший директор: заметил — исправил. Демократичный. Настолько демократичный, что разгильдяй-рабочий у него и вагонетку позабыл смазать, и «железные комья» (производственный так не скажет) порастерял. Со склада в мастерские рухлядь обычно не возят и т. д. В «красивом» эпизоде — ни человека дела, ни самого дела, хотя, казалось бы, есть и действующее производство, и активный производитель — в соответствии с теоретическим рецептом.

Психологическая глухота была неизбежным следствием установки, по которой «правильное» отображение социально-групповой психологии освобождало от внимания к индивидуальной логике.

В том, что характер составлялся из случайных, хаотичных проявлений, видели особое достоинство. «Чем газетнее работает писатель-монтажист, диалектически сцепляя факты, — писал Н. Чужак, — тем свободнее мозги читателя от чар дурмана».<sup>54</sup> В статье «О крысиной любви и прочем» (обработанная стенограмма выступления на диспуте по второй книге «Брусков») Панферов развивал подобную идею на примере постижения крестьянина Морковкина. Вот Морковкин не желает ответить, сколько дает с десятины такая-то пшеница, вот недоволен Советской властью: налоги берет, а «шаше» не чинит, вот увлиивает от налогового инспектора, а когда попадаетея — возмущен рукоприкладством: не старый режим, и, наконец, грызя сахар, приговаривает: «Эх, жесткий пошел... и Советская власть умеет дело делать... Вот она какая!».<sup>55</sup> Все это — сочно, в лицах, и после каждого эпизода приговорка: это, мол, частное наблюдение. И вывод: «Только совокупность всех впечатлений в резуль-

---

<sup>54</sup> Н. Чужак. Гармоническая психопатия. «Читатель и писатель», 1927, 24 декабря.

<sup>55</sup> «Октябрь», 1930, № 10—11, стр. 254.

тате всестороннего наблюдения за Морковкиным даст полный и верный образ». <sup>56</sup> Совершенно верно, за «маленьким» исключением: сумма фактов — всего лишь материал для построения образа. Предварительным наблюдением и отбором Панферов заменял высшие формы психологизма — художественный анализ и синтез. Его образы построены «по принципу Морковкина» — в бессвязных эпизодах, в разобщенных и взаимоисключающих душевных состояниях.

Каждая глава каждого из «звеньев» (частей) «Брусков» увлекает все новые явления. В духе бытовиков-эмпириков (с которыми «диалектик» Панферов, разумеется, отрицал всякое родство) автор стремился поразить воображение читателя из ряда вон выходящим явлением, типажем. Лошадь сидит и грызет забор. Жена кулака Чухлява Клуня годами таскает за пазухой «колбашки» с ворованным помещичьим золотом. Основатель коммуны Огнев становится поперек колхозного пути и т. д. Вот, мол, «обнаженные факты», а читатель пусть делает выводы. . . В статье «О прозе» Горький писал о помещике Сутягине и Клуне: «Не было таких бар, которые купали бы в „вине коней“, в это читатель не поверит; слишком много надо вина. . . Не поверит и в то, что некая баба „три года колбашки с золотом за пазухой носила“ до того, что у нее тело загнило и черви накинулись. . .». <sup>57</sup>

Дискуссия о «Брусках» изображается историками литературы как борьба за чистоту языка. Но она привела, по сути, к спору о методе. Горький ведет речь о неряшливом видении жизни, о психологической недостоверности. В статье «Литературные забавы», отвечая Панферову, Горький прямо говорил, что автор «Брусков» не знает жизни.

Горький не всегда был справедлив в оценке литературы о деревне. Но в статье «По поводу одной дискуссии» в споре с Серафимовичем, взявшим под защиту «земляной» реализм «Брусков», Горький выразил преобладавшее мнение и читателей, и литераторов. Серафимовичу, например, чрезвычайно приглянулась лошадь, которая сидит у забора и с голоду грызет забор. «Да ведь этого не забудешь никогда, и это жутко!», — цитировал Шолохов Серафимовича и подхватывал: «Жутко не это, а сам образ жуток по своей надуманности, неправдоподобной и элементарной безграмотности» (т. 8, стр. 104). Далее следует беспощадная справка, что происходит с истощенной лошадью. . . Это писал молодой художник, сам еще недавно отдавший дань псевдореалистическим образам.

---

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 26, Гослитиздат, М., 1953, стр. 403.

М. Исаковский, называя «Бруски» «хорошей и по заслугам оцененной книжкой», отвергал надуманные «образные выражения» типа «весеннее солнце облизывало землю, как корова облизывает языком теленка». <sup>58</sup> От крестьян-коммунаров, которым учитель Топоров читал две первые книги «Брусков», не укрылось литературно-подражательное происхождение «земляного» сравнения: «К чему солнце и корова? А земля — к теленку? Это *подходя под Есенина*» (А. Топоров «Крестьяне о писателях», стр. 192; курсив наш, — А. Б., М. Ш.). Отметим они и многое другое в том же духе: «Ржавая тоска в деревне не бывает. Дни на елке не похожи» (там же). О небе, которое показалось автору «Брусков» «дном ржавого, пробитого гвоздями ведра»: «Никогда не видел такого неба» (стр. 190). «Прогон Гнедухи — брехия. Не отпустит человек во время работы лошадей» (стр. 185) и т. д. И более серьезное: «Удивляюсь, что за артель была: одни на тракторе пашет, а остальным членам делать нечего, они уху варят!.. Это при начале-то артели делать было нечего?» (стр. 182). «Из-за чего люди пошли в колхоз, не описано автором» (там же). «От кулачества в романе есть выходки, а в смысле защиты колхозного строительства никакой помощи нет. Ни спроса, ни вопроса. У нас как было? За сорок верст отряд красноармейцев приехал, когда услышал, что нашу коммуны бандиты тронули. И все в „Брусках“ мутно» (стр. 188). Коммунары обижались, что «несправедливо оскорблена беднота» (стр. 198): все лодыри вроде Шленки. Высказывали предположение, что «о колхозах Панферов сыздаля слышал» (стр. 189). «Кто-то прет и на „Бруски“, как барынь (толстовских барынь — наелись сладкого — на кислое потянуло) на пятаку. Этим романом никого не убедишь» (стр. 187).

Полезно вспомнить замечание Н. К. Крупской, высказанное ею в литературно-критической статье 1924 г.: «Если внешнее описание революционной деревни не всем режет ухо своею фальшью, то это только благодаря тому, что современный крестьянский быт мало кому знаком». <sup>59</sup> Крупская настойчиво подчеркивала, что преодолеть фальшь внешнего бытописательства можно только, «влезая в шкуру» крестьянина, глядя на события его глазами.

## 10

Положение ВОКП среди литературных группировок в еще большей мере, чем литературная неопытность ее членов, вело к тому, что писатели, связавшие свое творчество с деревней, больше других испытывали давление постоянно ме-

<sup>58</sup> М. Исаковский. Еще о крестьянской поэзии. «На литературном посту», 1928, № 24, стр. 52.

<sup>59</sup> Н. Крупская. Об искусстве и литературе. Статьи, письма, высказывания. Изд. «Искусство», Л., 1963, стр. 203.

павшихся литературных деклараций, платформ, течений и просто моды. Резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925) ставила задачу перевода крестьянских писателей на рельсы пролетарской идеологии. А так как лидеры РАПП претендовали на монополию в этой области, руководители ВОКП (Г. Деев-Хомяковский, затем П. Замойский и А. Дорогойченко, в последний период И. Батрак) перелагали лозунги рапповских теоретиков применительно к крестьянской литературе.

Крестьянских писателей затронули и формалистические влияния — сказовая манера повествования, стиль «рубленой» прозы, геометрическая рассчитанная композиция, прием остранения. Формализм, правда, усваивался больше от моды, чем от сознательного следования его принципам. Крестьянские писатели настороженно относились ко всему, что исходило от буржуазных и мелкобуржуазных попутчиков, к которым причисляли теоретиков формализма. Но социальный иммунитет все же не избавил их от «чуждых» воздействий. У попутчиков-формалистов была большая художественная культура, а кроме того, «социально чуждый» формализм методологически соприкасался с вульгарным социологизмом, который воковцы взяли на вооружение.

Если социологическая школа подменяла конкретное исследование социального в индивидуальном заранее данной отвлеченной сущностью класса, то формальная — подменяла конкретное исследование жизни столь же абстрактной литературной игрой наподобие шахмат. «Действия литературного произведения, — писал, например, В. Шкловский, — совершаются на определенном поле, шахматным фигурам будут соответствовать типы-маски, ампула... Сюжеты соответствуют гамбитам... Задачи и перспективы соответствуют роли ходов противника».<sup>60</sup> У рапповцев ампула-маскам соответствовали социальные сущности, литературным гамбитам — стереотипные социальные столкновения. Критики-воковцы, порицая формализм, находились под его влиянием. А. Ревякин в 1931 г. насчитывал в произведениях о деревне лишь пять (типовых!) сюжетов.

Обе теории вели в тупик. И авторы «Платформы крестьянских писателей» (1928) вместе с рапповцами выдвинули было лозунг «живого человека». Но в конце 1929 г. само рапповское руководство повело против этого лозунга яростную атаку. Делалось это с такой поспешностью, что, например, делегаты III областной конференции ЛАПП стали упрекать руководителей в приверженности психологизму. Отбиваясь, А. Фадеев разъяснял, что психологический реализм «термин вообще неправильный, так как это все равно что сказать: мокрая вода или горячий

---

<sup>60</sup> Цит. по кн.: П. Медведев. Формализм и формалисты. Изд. писателей в Ленинграде, 1934, стр. 133.

огонь».<sup>61</sup> Беда в том, что «мозговой центр» РАПП, изобретая сухую воду и холодный огонь, порождал путаницу, в которой увязли теоретики ВОКП.

Характерны статьи А. Ревякина и М. Шишкевича в сборнике «Наши позиции». Книга подводила известный итог и намечала перспективу крестьянской литературы. Обосновывая особенность стиля «передовых крестьянских писателей», заключающуюся в том, что они изображают человека «не посредством раскрытия его психологии... а посредством поступков и действий... приводящих его на новую ступень развития»,<sup>62</sup> Ревякин, по сути, перекликался с установкой А. Куреллы, согласно которой в «пролетарской литературе» люди должны «трактоваться как субъекты только мимоходом», должны быть описаны психологически лишь «в той мере, в какой они принимают участие в реальности при осуществлении событий». <sup>63</sup> (Словно за пределами события не существовало никакой реальности!) Шишкевич в статье «О крестьянском романе» сожалел, что «и у Шолохова, и в последних крестьянских романах («Стальные ребра» И. Макарова, «Живая жизнь» А. Дорогойченко) есть перегибы в сторону излишней психологической нагрузки персонажей, сообщающие упомянутым романам излишнюю замедленность, бездейственность» (стр. 415).

Вокповцы целиком переняли от рапповцев ту методологическую догму, по которой совершенно правильный тезис о решающем воздействии на человека обстоятельств превращался в установку изображать человека лишь как символ среды. Правда, резолюция I Всесоюзного съезда пролетарских писателей отмечала, что лозунг «живого человека» «выражает необходимость борьбы со штампом, схематизмом, голой плакатностью» и что психологический анализ должен быть основан «на показе внутреннего существа человека, формирующегося под влиянием социальной среды».<sup>64</sup>

Но в текущей критике и теории центр тяжести переносится с человека на обстоятельства, а эти последние «мимоходом» превращались в события. Курелла в цитированной статье, например, писал: «Предметом... „объективного реализма“ (т. е. метода пролетарской литературы, — А. Б., М. Ш.)... являются не „судьбы“ отдельных персонажей (душевные переживания «живых людей»), а *комплексы событий*».<sup>65</sup> Ревякин подкреплял этот тезис

<sup>61</sup> Творческие дискуссии в РАППе. Изд. «Прибой», Л., 1930, стр. 84.

<sup>62</sup> А. Ревякин. Стиль крестьянской прозы. В кн.: Наши позиции. Критический сборник, изд. «Федерация», М., 1931, стр. 95. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>63</sup> А. Курелла. Против психологизма, стр. 31. Курсив наш, — А. Б., М. Ш.

<sup>64</sup> К творческим разногласиям в РАППе. Сб. статей. Изд. «Прибой», Л., 1930, стр. 83.

<sup>65</sup> А. Курелла. Против психологизма, стр. 31. Курсив наш, — А. Б., М. Ш.

наблюдениями над композицией. Современные крестьянские прозаики тяготеют, по его мнению, к сюжетным конструкциям, центром которых является не личность, а якобы процесс жизни, хотя, в сущности, вместо процесса подставлялся обыкновенный быт: «Быт, бытие (?) являются уже (в отличие от быта «дворянских писателей», — А. Б., М. Ш.) не декорацией, не фоном, а фактом, организующим характер, направляющим поступки и действия» (стр. 96).

Событийность, словно по заколдованному кругу, вновь и вновь, под разными теоретическими установками, возвращалась в литературу о деревне, перефразируя Ермилова, как бы заместителем психологизма.

При всей причудливости противоречивых теоретических обобщений этот парадокс имел определенную жизненную почву. Мы уже говорили об утопической гиперболизации «вседеревенского» события — переделке деревни в город и дидактически-просветительской установке, вносившей в деревенскую прозу очерковое бытописание. Но наиболее существенной причиной было, пожалуй, то, что подчеркнул в статье о крестьянской поэзии М. Исаковский: «Крестьянские стихи должны быть исключительно сюжетными, исключительно фабульными. *Деревня не любит произведений чисто психологических*, чисто настроенческих или пейзажных. Она плохо их воспринимает. Ей нужны факты, события, вещьность, чтобы каждую строчку можно было „ощупать“. Именно через умелый подбор событий и фактов, через четкие „вещные“ образы и нужно давать психологический показ, и только через них можно влиять на деревенского читателя».<sup>66</sup>

Все дело было, разумеется, именно в умелом подборе событий. Мы видели, с каким мастерством молодой Шолохов психологически заострил действие в своих рассказах. Но потому-то его рассказы и лишены обнаженной событийности.

Пример противоположного ряда представляли романы Тварьского «На отшибе» и «Передел» («Трактор»). Оба построены по одной схеме: вынесенная в заглавие социальная тема лишь обрамляет картины быта деревни и города, жизни уездной интеллигенции и рабочих. Механически следуя сюжетам романа XIX в., автор с большими натяжками увязал в «семейные гнезда» разбросанных во времени и пространстве героев. Психологическая неубедительность начинается со случайностей. Благодаря случайности отходник Андрей Конычев встречает брата Владимира, которого считали погибшим. Владимир, директор завода, случайно узнает о несправедливом переделе земли в родном селе и помогает землякам заполучить трактор (отсюда второе название ро-

---

<sup>66</sup> «На литературном посту», 1928, № 24, стр. 52. Курсив наш, — А. Б., М. Ш.

мана, тоже мало отражающее содержание). Случайно Владимир получил накануне письмо от старого друга Москвина, ныне журналиста как раз в его родном уезде. Москвин ведет кампанию против законшников из земельного управления, виновных в несправедливом переделе. Случайно, через любовную привязанность, он осведомлен о тайных пружинах кулацкой интриги.

При многих правдиво подмеченных явлениях поток случайностей внес в общую картину жизни психологическую недостоверность. По логике сюжета выходило, что корень зла — в опять же случайной недобросовестности землемера или заведующего земуправлением. Стоит их разоблачить — все стаплет на место, и писатель рисует в «Переделе» благодный конец. Не нашлось хорошего человека — и вот трагедийный финал романа «На отшибе». А конфликт крестьян с кулаками и совхозовниками корнями уходил в сосуществование в деревне антагонистических укладов.

Неспособность учесть как раз подоплеку событий, чтобы читатель почувствовал истинные возможности времени, придавала многим деревенским романам оттенок дурного утопизма (см., например, «Село Екатерининское» А. Демидова). Установка на изображение главным образом событийной стороны жизни вела к тому, что за отсутствием ожидаемых эпохальных событий, которые радикально изменили бы облик деревни, романы и повести разворачивались в лучшем случае вокруг постройки мельницы или электростанции (И. Макаров «Стальные ребра», П. Замойский «Левин дол»), приобретения трактора («Передел», А. Тверяка), подсобного промысла, лишь косвенно касавшихся преобразования крестьянского труда. Но зато все это было по крайней мере «вечно» — жизненно, реально касалось крестьянского быта. Здесь была почва подчас очень драматических конфликтов, в которых личное глубоко переплеталось с социальным.

В романе «Стальные ребра» Иван Макаров сумел раскрыть в быте пэповской, доколхозной деревни характерное противоречие между социалистическим и собственническим, коллективным и индивидуалистическим. Борьба деревенского коммуниста Филиппа Гуртова за собственную мельницу может показаться отступничеством, но он готовит этот подарок — зародыш будущего коллективного хозяйства. Он решил привязать односельчан к коллективному хозяйству их же собственническим предрассудком. «Кол, кол хочу обтесать... Забью, да вас к нему привяжу!..»<sup>67</sup> В соседней деревне разделили по дворам артельное имущество — мельницу не разделишь...

Филипп — человек большой устремленности. В свой замысел он вкладывает всю страсть, все слепое упрямство и под конец — жизнь. Против собственности он восстает по-собственнически и

<sup>67</sup> И. Макаров. Стальные ребра. Гослитиздат, М.—Л., 1931, стр. 234.



с не меньшим, чем у односельчан, индивидуализмом. «Он никогда не жил в коллективе, где отношения одного к другому были бы гармоничны». <sup>68</sup> Подобно герою романа Г. Бутковского «Девятьсот тридцатый» (1931) Пужаеву, «жизнь все время вела его по узкому коридору явлений малограмотным, самоотверженным одиночкой». <sup>69</sup> Назовская деревня, утверждал Иван Макаров, сохраняла это духовное одиночество. Гибелью Филиппа Гуртова автор подчеркивал необходимость коренного изменения социальной природы деревенской среды.

Но скудость психологического анализа (Филипп раскрывается главным образом через поступки) повела к тому, что критика ошибочно восприняла этот образ как неудачную попытку нарисовать героя — преобразователя деревни. «Стальные ребра» не были, конечно, пьедесталом для Филиппа. Напротив, он, одержимый гордыней преподнести людям взлелеянный им самим росток социализма, постепенно тускнеет, а крестьянская масса приобретает большую выразительность.

Правда, это противопоставление опять же только чуть намечено в сюжетно-фабульном слугате романа. В «Стальных ребрах» нет внутренней диалектики образов вожakov и массы, которой добился Шолохов в «Поднятой целине» за счет расширения изображения внутреннего мира Нагульнова и Давыдова и углубленной дифференциации окружающих их людей.

Смерть Гуртова, подобно самоубийству персонажа шолоховского романа «Родника», не столько разрешала, сколько снимала главный, морально-этический конфликт с действительностью. А то, что Нагульнов, уличенный в «троцкистских» перегибах, отбросил мысль о самоубийстве, внесло в его характеристику знаменательный штрих: «Торжествовать вам (кулакам и подкулачникам, — *А. Б., М. Ш.*) над моею смертью не придется!», а если и не восстановят в партии, «беспартийным буду сражаться с гадами!» (т. 6, стр. 303).

Это нравственное преодоление себя резко усложнило психологический рисунок образа. Уже в первой книге романа Нагульнов раскрывался неожиданно противоречиво. Этот крутой человек, готовый ради коммунизма не только преждевременно обобществить все на свете, но даже запретить холостым партийцам жениться (чтоб не отвлекались от мировой революции), сам высоко блюдет и других заставляет помнить нравственные идеалы своей партии. Это он, непрактичный романтик, так уместно устыдил Майданникова, не желавшего ронять «мужчинское» достоинство женским трудом на прополке. Это он, скорый на расправу, устыдил Давыдова, когда тот посоветовал «поучить» гулящую Лущку: «Я в новую жизнь вступаю и руки поганить не хочу. А вот ты

<sup>68</sup> Там же, стр. 192.

<sup>69</sup> Г. Бутковский. Девятьсот тридцатый. Изд. «Молодая гвардия», М., 1931, стр. 179.

небось, побил бы, а? А тогда какая же будет разница между тобой, коммунистом, и, скажем, прошедшим человеком, каким-нибудь чиновником?» (т. 6, стр. 126). Это он окликнул Тимошку Рваного перед тем как застрелить: «Повернись лицом к смерти, гад» (т. 7, стр. 164). Нагульнов в спину не ударит и уж, конечно, не побегит с поля боя, как Ждаркин.

## 11

Люди меняются медленно, как сказал как-то Шолохов. Тем трудней психологическая задача художника: «Больше всего нужно для писателя — ему самому нужно — передать *движение души* человека». <sup>70</sup> Шолоховские герои меняются — и в чем-то главном, коренном остаются прежними. Дед Шукарь, ожив в колхозе, не раз возвратится «на круги своя». Но и он сохранит нечто, зароненное новой жизнью. Трудно меняются Нагульнов и более динамичный Давыдов. Но в этих-то не сразу различимых, постепенных, зато органических и потому правдивых эволюциях Шолохов запечатлел истинное воздействие коренных факторов новой социальной среды на человека.

Рапшовская теория психологизма, ставя литературного героя в механическую зависимость от обстоятельств, выбрасывала устойчивость сформированного обстоятельствами характера — важнейшее звено связи человек—среда. Создавалось неразрешимое противоречие: от героя, который не имеет права быть личностью и обязан лишь воплощать «социальную сущность», требовали активного воздействия на среду. Активную понималась как физическое, внешнее действие. Личность, руководствовавшаяся собственной убежденностью, заменялась марионеткой, прагматически следующей событиям и поэтому вынужденной то и дело менять костюм и грим, в которых надлежит разыграть очередной комплекс событий.

Панферов оттого с такой легкостью сменял одного персонажа другим, что «нутряк» Ждаркин (как он сам называет себя) безоглядно шел за событиями, тогда как Огнева с его осознанной, хотя и ограниченной, верой в ценность духовного начала коммуны автор оказался неспособен «заставить» пересмотреть свои взгляды. Да и не видел в том нужды: проще было снять «идею Огнева» «идеями Ждаркина».

Но ведь тем самым «снялось» нечто большее — проблема человека, человек как высшая цель социалистического преобразования. Механическое отбрасывание «самодовлеющего» изображения индивидуальной психики обрывало линию преемственности

---

<sup>70</sup> В. К р у п и н. В гостях у М. А. Шолохова. «Советская Россия», 1957, 25 августа. Курсив наш, — А. Б., М. Ш.

с классикой не только эстетически, но и этически, и нравственно. Вместе с эволюцией индивидуальности отбрасывался идеал цельной личности, — формируемой обстоятельствами, но и оказывающей решающее воздействие на обстоятельства. Крайности «моментального фотографирования» статических «идей» и «сущностей» прорастали в конечном счете из жизненной позиции писателя.

Заслуга Шолохова в том, что с художественно-психологической традицией диалектики души он восстановил глубинный анализ человека как цели общественного развития.

Нагульнов в какой-то родственной связи с Огневым. Жизнь тоже довольно сурово помяла его за левацкое упорство. Но если Панферов реабилитировал Огнева тем, что вложил Ждаркину (странную, кстати сказать, для него) мысль поставить таким, как Огнев, памятник, то Шолохов чрезвычайно далек от этого «монументального» гуманизма. Шолохов высоко ценит в своем герое бескомпромиссную чистоту нравственного чувства. Панферов «снял» это привлекательное качество вместе с политическими заблуждениями Огнева, Шолохов показал, как именно оно помогло Нагульнову преодолеть свои левацкие перегибы.

И в благородстве нравственного сознания Нагульнова убеждает не столько то, что он стал человечней к «мелкому буржую», сколько глубина его человеческих чувств в те минуты, когда подвергается испытанию самое сокровенное. Дело не в том, конечно, что Нагульнов неспособен побить и, тем более, изнасиловать Лушку, как изнасиловал Ждаркин жену Шешку (А. Фадеев увидел в этом поступке «моральную проблему», не замечая абсолютной ее аморальности для коммуниста). Нравственная сила Нагульнова несравнимо тоньше, интеллигентней. Вспомним лушкин платочек, подобранный Макаром с тимопкиного трупа и переданный ей, Лушке; вспомним, что это он разрешил ей, уже арестованной, пойти попрощаться с убитым: она его любила... И это — Макар Нагульнов, который «как во сне живет» (сердился Давыдов), ничего, якобы, не видя, кроме мировой революции, непреклонный Нагульнов, наганом вышибавший из Банника согласие сдать зерно...

Шолоховских героев пытались измерить меркой типажей, взятых из газетных очерков. Нагульнов — левак, Майданников — «наш» середняк, Давыдов — представитель генеральной линии, Щукарь — рвач и т. п. Ярлыки не укладывались в сложность жизни. «Социальные сущности» оборачивались просто человеческой индивидуальностью. И наоборот. Шутейность простодушного деда Щукаря где-то переходила в лукавый и зоркий критицизм к колхозным недостаткам. Справедливость твердого в политике Давыдова граничила в любовных делах с бесхарактерностью, а беззащитность Нагульнова перед Лушкиной распущенностью оборачивалась подлинной человечностью.

Необыкновенно удачно находя в общечеловеческом опору для типично социального, Шолохов сохранил для литературы и самоценность индивидуальной «чуждинки». Диалектика его героев не только в том, что кулак Островнов по-своему труженик, а «левак» Нагульнов лучше правильного Давыдова чувствует его вражде нутро, но и в том, что «прибитый» Ванька Аржанов в какой-то момент оказывается душевно богаче Давыдова. А озорная гордячка Лушка, которая уходит из романа прозаичной мелкой бабой? Ведь казалось, что она таила какую-то человеческую незаурядность. Или так и должна была закончить та, которая в сущности не любила никого, кроме самой себя?

Индивидуальное свойство души перед нами или социальная сущность? Может быть, социальная черта, перешедшая в индивидуальную натуру, — то, что с таким мастерством раскрывал в человеке Лев Толстой? Не оттого ли так цельны шолоховские коммунисты, что единую идею партии невозможно отделить от их разных человеческих натур?

Шолохов, концентрируя социально-типическое в немногих ведущих героях, в то же время рассредоточивает ту или иную социальную психологию во многих. Только во всем «населении» романа, во всей совокупности типов, включая самых эпизодических, обнаруживается авторское «кредо» относительно той или иной социальной сущности. Заметим: не прессование в один образ совокупности жизненных наблюдений над крестьянином или рабочим, бедняком или кулаком, но как бы растворение системы наблюдений во всей системе образов (принцип, противоположный панферовскому). Поэтому-то шолоховские типы и не укладываются в самую совершенную критическую концепцию. Богатством жизненности они напоминают сложность самой жизни.

\* \* \*

Новые формы психологизма в деревенской прозе складывались в несколько этапов. Сперва «внутреннее» изображение человека потеснил образ «множеств», причем писателей больше интересовало внешнее движение народа в событиях. Однако внимание к событийной стороне вскоре утратило исключительность, которую придавали ей рапповские и вокповские теоретики. В литературе образ «множеств» впервые был широко применен советскими писателями и занял свое место, особенно в романах о революции и гражданской войне. Вместе с тем он с самого начала сочетался и с персонажами, обобщенно дифференцированными по социальному признаку, и с персонажами, обрисованными аналитически, «изнутри» (интеллигенты, буржуа, офицеры).

В деревенской прозе 20-х годов отчетливо проявилась тенденция дифференцировать «множества» также и по территориально-географическому признаку. Романы М. Шолохова, А. Дорогойченко, П. Замоиского, И. Никитина, И. Шухова, Д. Зорина, Н. Брыкина и других показали перестройку сознания народа в разных концах России. В социально-типическом отмечалось местное, этнически особенное, и наоборот. Конкретность социальных процессов «на местах» не укладывалась в абстрактные ращовско-вокповские трактовки социальных сущностей. Изображение крестьянина не вообще, но крестьянина такой-то деревни вело к углублению социально-типичного в индивидуальном, и наоборот.

Постижение этой диалектики и соединение новых форм психологизма с традиционными было результатом взаимодействия многих сил — рекомендаций литературной критики, воздействия традиции, роста профессионального мастерства и, главное, развития самой жизни. Критерий живой действительности был решающим. На раннем, «митинговом» этапе революции обобщенные образы «множеств», несомненно, обогатили художественную структуру произведений крестьянских писателей. Когда же революционное преобразование коснулось уклада широких масс, когда надо было отказываться ради колхоза не от нажитого имущества, но и от вековых привычек единоличной жизни, формы «внутреннего» индивидуального психологизма выдвинулись на первый план.

Здесь выдающуюся роль сыграли достижения Шолохова. Автор «Тихого Дона» и «Поднятой целины» не отбросил и не механически усвоил, но творчески переработал опыт психологического анализа классиков применительно к новому духовному облику своих героев и соединил его с обобщенным изображением народной души. Шолоховский анализ диалектики внутренней жизни преимущественно через ее внешние, физические проявления глубоко соответствовал непосредственности эмоционально-психической жизни людей труда и вместе с тем раскрывал подлинно диалектику усложнившегося внутреннего мира народа.

Завоевания Шолохова, конечно, не только в высоком искусстве изображения внутреннего через внешнее, но во всей тщательно разработанной системе средств психологического анализа. Впервые Шолохов небывало широко и новаторски использовал психологическую функцию образов природы и лирических отступлений, хоровое начало массовых сцен и некоторые другие косвенные средства психологической обрисовки. В шолоховском психологизме деревенская проза поднялась на ту высокую ступень, которая определила многие выдающиеся достижения советской литературы.

## Становление социалистической личности и литература 30-х годов

*(Очерк, рассказ, роман)*

### 1

На грани 20-х и 30-х годов, в период развернувшегося наступления социализма по всему фронту, более чем когда-либо остро встала проблема общественного самопознания. Острота ее была вызвана тем, что по важности и сложности задач, а главное, по новизне и глубине социально-экономических процессов, темпам и масштабам социалистических преобразований это был один из труднейших периодов народной жизни. Сложность же самопознания заключалась в том, что многочисленные явления, начиная от экономики и кончая душой отдельного человека, как об этом говорил А. Фадеев на одном из писательских пленумов в 1931 г., «представляли собой никогда ранее не виданный, исторически небывало высокий вид общественной практики... качественно новую, неизмеримо более высоко стоящую по отношению ко всей прошлой истории главу человеческой истории. Миллионы трудящихся людей, рабочих и крестьян... наносят сейчас коренной удар самым основным законам развития капиталистического общества, выкорчевывают корни этого общества, ликвидируют действие волчьего закона... — бить отсталых и слабых, устанавливают начало новым разумным и прозрачным отношениям между людьми, раскрепощают талантливые силы народа и вводят в действие совершенно новую историческую закономерность, которая формирует новую людскую породу, нового человека, — социалистического человека».<sup>1</sup>

И хотя этот сложный, качественно новый этап социалистического наступления увенчался возведением фундамента социалистического уклада жизни, который явился надежной материальной предпосылкой процессов, характеризующих новый переворот в бытии и сознании самых широких масс, острота проблемы общественного самопознания не была снята. Психология человека,

---

<sup>1</sup> А. Фадеев. За большую литературу пролетариата. «Литературная газета», 1932, 28 января.

несмотря на ее известную устойчивость и самостоятельность по сравнению с другими формами общественного сознания, питаемая новыми создававшимися условиями общественного социалистического бытия в результате преодоления сложных противоречий как в глубине нравственного «я» человека, так и в его взаимоотношениях с социальной средой, постепенно начинала обогащаться чертами новой, в процессе самой жизни «социализирующейся» личности. В это время более активно осуществляется влияние сферы общественного сознания, обусловленного непосредственно общественными отношениями людей, на формирование нравственно-психологического комплекса личности, духовный мир которой получал отныне прочную общественную опору. Конечно, речь идет не о прямолинейной связи между изменениями в социальной жизни и в психологии человека, и в данном случае последняя развивалась по значительно более сложным, тонким и опосредованным каналам. Но в то же время в результате коренного обновления сознания человека, его духовной жизни, складывавшейся на новой, уже совершенно реальной социальной основе, в каких-то моментах происходили как бы прямые «прорывы» из первой сферы во вторую, вызванные процессами своего рода «детонации». Поскольку в каком-то важном узле сознания концентрировались новые свойства, постольку с определенной осязаемостью начинали проявляться новые, неизвестные раньше черты духовного облика человека и в глубинах его психики выкристаллизовывались новые устойчивые качества. При этом процесс взаимосвязанности носил отнюдь не спорадический характер, он был обусловлен исторически, служил своего рода залогом построения на деле нового общества, ибо необходимая сумма новых моральных качеств, так нужных человеку социалистического общества, могла сложиться не из механических прибавлений новых составляющих, а лишь из прибавлений качественных, лишь в результате «совершенного перерождения миллионных масс», «полного изменения... психологии и отношений людей».<sup>2</sup>

Советская проза начала 30-х годов сосредоточила в центре художественного исследования созидательную деятельность человека и его трудовые, производственные отношения, новаторской постановкой проблемы создав определенные предпосылки для решения новых встававших задач общественного «самопознания» средствами художественного слова. В то же время сумев ярко запечатлеть атмосферу эпохи, смену чувств и психологии целых коллективов, она не могла не переболеть «некоторыми болезнями роста». Недаром А. В. Луначарский даже после появления романов «Гидроцентральный», «Соть», «День второй», «Энергия», «Ведущая ось», «Большой конвейер» и других говорил о необходимости

---

<sup>2</sup> М. И. Калинин. О коммунистическом воспитании. Изд. «Молодая гвардия», М., 1956, стр. 68.

«перехода к новой стадии развития» литературы. Эту новую стадию он связывал с новым уровнем *психологизма*, с тем, «чтобы художники литературы не только ярко и богато отобразили для читателя небывалые картины нашей героической жизни с ее светом и тенями, но чтобы они подняли литературу до роли одной из сил, руководящих процессом выработки новой человеческой личности... нового жизненного уклада».<sup>3</sup>

Писатели, способные уже в ту пору выскнуть во все сложности новой действительности, в своей творческой практике, естественно, столкнулись с необходимостью отображения прежде всего процессов нравственного роста человека, формирования собственно социалистической личности. Они пытались глубже заглянуть в самую душу нового человека, чтобы уловить и познать сложную «диалектику» его мыслей и чувств. В то время как В. Катаев после поездки на Магнитострой сообщал, что он уже начал писать книгу-хронику «Время, вперед» и в ближайшее время закончит ее, А. Малышкин в интервью с корреспондентом «Литературной газеты» только еще делился творческими соображениями. «Цель моей поездки на Магнитострой и Челябинской, — говорил он, — сводилась к тому, чтобы показать в художественных произведениях переделку мировоззрения бывших городских кустарей... и сезонников, которые, придя на наши новостройки, становятся сознательными индустриальными рабочими.

«Меня, — подчеркивал он, — интересовала, главным образом, психология бывших „уездных людей“ (герои Глеба Успенского), у которых на производстве, у станка исчезает мелкособственнический и шкурный подход к работе».<sup>4</sup> Через год, в разгар работы над книгой, писатель снова обратил внимание на «психологическую» суть своего замысла: «Сейчас я работаю над романом, который охватывает великие годы социалистической реконструкции в Москве, провинции и начало коллективизации. В этом романе я хочу показать человека по-настоящему — так, чтобы его не заслоняли машины и домы, как это нередко бывает».<sup>5</sup>

Андрей Платонов в это же время также хотел реализовать прежде всего сокровенное «стремление к открытию нового центра внутри человека», глубоко задумывался над проблемой «прогресса человечности в человеческом существе, победы человечности над бесчеловечностью».<sup>6</sup>

И. Катаев, сталкиваясь в своих поездках очеркиста с удивительной новизной новой действительности и нового, социалистического, человека, восклицал: «Куда ни заглянешь, всюду ори-

<sup>3</sup> А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8 томах, т. II, изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 552.

<sup>4</sup> «Литературная газета», 1932, 11 марта.

<sup>5</sup> «Литературный Ленинград», 1934, 8 октября.

<sup>6</sup> А. Платонов. В прекрасном и яростном мире. Повести и рассказы. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 18.



гинальные характеры, определившись судьбы, не виданные нигде в мире положения. Новый, уже сменявшийся мир жаждет, требует самопознания».<sup>7</sup>

Такая определенность внутренней позиции писателей, к тому же не один год непосредственно дышавших атмосферой этих лет, наблюдавших собственными глазами и ощущавших своим писательским сердцем, как «все в стране кипело, бурлило, строилось, перестраивалось», позволяла с большой мерой точности установить взаимосвязь диалектики души своих героев и диалектики общественных отношений и тем самым нащупать новые — синтетические (как определяли тогда это качество М. Горький и А. В. Луначарский) — формы типизации, соединяющие воедино анализ внутреннего мира героя с анализом социальных сдвигов в самой жизни. Тем самым новая «социализирующаяся» личность, попадая в фокус изображения новеллиста или романиста, уже не могла потерять своих неповторимых индивидуальных качеств, поскольку она выступала как совокупность новых — социалистических — общественных отношений, взятых в их характерном, неповторимом проявлении, глубоком и тонком проявлении каждого конкретного психического ее состояния. И в то же время за «извивами» психологии отдельного человека раскрывалось внутреннее движение социальной, народной психологии, свидетельствующее о новых качествах самосознания и самочувствия народа в «бурный период катаклизмов, превращений и мутаций».<sup>8</sup>

Так постижение прозой необходимых законов психологизма позволило глубже раскрыть новые закономерности в соотношении человека и его дела, внутреннего мира личности и общественных обстоятельств.

В своем стремлении показать победу нового в психологии человека и перспективность общественных социалистических отношений писатели еще больше укреплялись и потому, что их намерения все чаще получали в то время твердую общественную поддержку. После того как были подвергнуты критике «иррационалистические» и «рационалистические» теории, по существу обнаружившие одинаковую решимость в противопоставлении интуиции разуму, развенчаны подвергся также и лозунг «живого человека», приводивший на практике к изоляции героя-одиночки от окружающей среды. Особенно резко прозвучала критика этой теории в редакционной статье «Правды» «На уровень новых задач», разъяснявшей значение постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». В ней «ставка на индивидуальный психологизм» относилась к числу

---

<sup>7</sup> Ив. Катаев. Искусство на пороге социализма. В кн.: Советская литература на новом этапе. Изд. «Советская литература», 1933, стр. 143.

<sup>8</sup> А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8 томах, т. II, стр. 450.

наиболее серьезных ошибок творческого порядка, а самой теории «живого человека» был найден своего рода нарицательный термин «робинзонада». Тем самым окончательно рвались путы, связывающие творческую мысль писателей, озабоченных насущными задачами углубления психологизма. «Понять психологию отдельных личностей, — писала «Правда», — можно только через анализ общественных отношений, продуктом которых они являются... Теоретические измышления об индивидуальном психологизме как нашем курсе в литературе в корне противоречат методологическим установкам Ленина и неизбежно ведут к отрыву от актуальных проблем социалистического строительства...»<sup>9</sup>

Такой вывод, конечно, во многом укреплял художественные начинания писателей, придерживавшихся социально насыщенного психологизма, утверждал их в правоте мнения о том, что, как считал А. Фадеев, нельзя «брать человека как некую одиночку, независимо от целого, в котором он находится». В подтверждение этого положения он специально приводил слова Г. Плеханова о том, что «психология действующих лиц потому и приобретает в наших глазах огромную важность, что она есть психология целых общественных классов или по крайней мере слоев и, что следовательно, процессы, происходящие в душе отдельных лиц, являются отражением исторического движения». При этом А. Фадеев обращал внимание на всю сложность психологического письма в новых общественных условиях. «И так как, — напоминал он, — отражение общественных процессов в психике каждого отдельного человека происходит не путем прямолинейным, механическим, а здесь происходит чрезвычайно сложный диалектический процесс взаимодействия человека со средой; и так как нужно учитывать, что человек подвергается одновременному воздействию самых различных классов, что находит отражение в его психике, и так как психика человека сама по себе чрезвычайно многообразна, индивидуальна, — если принять все это во внимание, то окажется, что последовательно и правильно показать человека как продукт известной общественной среды — трудно, и трудно потому, что *так* человека еще никто не показывал».<sup>10</sup>

Насколько актуальной и к тому же целенаправленно намеченной оказалась «разработка» проблемы углубленного психологизма в связи с «несомненно огромной задачей», как ее определил А. В. Луначарский, — «показать нового человека» — видно уже из того, что критик приковывал писательское внимание в первую очередь к «конфликтам общественным, в которых рождаются новые хозяйственные и бытовые формы» и которые «сами порождают... всякие психологические конфликты, то есть бури

---

<sup>9</sup> «Правда», 1932, 9 мая.

<sup>10</sup> Александр Фадеев. За тридцать лет. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 17—18.

в человеческом сознании». Он тут же подчеркивал, что «конфликты психологические, в свою очередь, не могут быть взяты иначе, как именно в связи с социальными явлениями».<sup>11</sup> Словом, дальнейшее повзросление литературы в этом смысле он связывал со способностью художественно постичь «по существу, в самом глубоком смысле диалектический процесс глубокой метаморфозы нашей страны», «диалектический процесс становления нового человека». Сетуюя на то, что данные проблемы «слабо намечены и в литературе и либо лежат еще под спудом для писателя, либо имеют далеко еще не исчерпывающее воплощение», А. В. Луначарский предлагал для будущей творческой разработки специальные «психологические темы», которые «требуют к себе реалистического отношения».<sup>12</sup>

Важной задачей А. В. Луначарский считал вменить в обязанность «писателям-беллетристам» быть «первоклассными работниками... этического переворота», происходящего в данное время в стране, отразить «борьбу за перевоспитание пролетариата и в особенности за перевоспитание всей той трудовой периферии, которая его окружает», ибо «без нее он социализма построить не может и для нее, совершенно равным образом, как и для себя, он этот социализм строит».<sup>13</sup>

Не менее главной критик считал задачу и внутренне «воспитательного характера», также предложив ее в качестве «психологической проблемы». При этом он даже намечал пункты исследования предмета. «А борьба старого и нового человека? Разве она происходит только в форме столкновения отдельных лиц? Или в форме борьбы, которая... возникает вследствие воздействия на нее различных натур? Нет, эта борьба происходит в большей или меньшей мере, более или менее трагично внутри каждого отдельного человека, пожалуй, без всякого исключения. Новый человек рождается в муках, путем самоочищения от всяких шлаков, путем огромной как общественной, так и личной самокритики. А имеем ли мы уже действительно яркие изображения этой борьбы, изображение ее в победоносности... хотя, конечно, для того, чтобы подчеркнуть эту победоносность движения, могут быть изложены и неудачи и катастрофы, крушения даже на этом пути?»<sup>14</sup>

Общими штрихами как бы намечалась «психологическая» канва, по которой предстояло еще работать. В этом отношении литературой 30-х годов были достигнуты определенные результаты как в жанрах очерка, так и рассказа, и романа. И. Катаев, А. Платонов и А. Малышкин, каждый в излюбленном жанре, ока-

---

<sup>11</sup> А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8 томах, т. II, стр. 451—452.

<sup>12</sup> Там же, стр. 450.

<sup>13</sup> Там же, стр. 451.

<sup>14</sup> Там же.

зались в большей степени теми писателями, которые буквально «пламенели нашей новой этикой», которые «с точки зрения становления нового человека рассматривали все явления и для которых поэтому всякий кусок социальной жизни, ими изученный, являлся картиной борьбы вчерашнего и завтрашнего дня, — борьбы, к которой равнодушными они быть не могли, которая задевала их страстно и нарушала вовсе не обязательную для нашего времени олимпийскую бесстрастность бытописателей».<sup>15</sup>

## 2

Первоочередные надежды в связи с выдвигаемым временем психологическими проблемами возлагались на художественный очерк, в котором ощущалась тогда особая потребность «как в чрезвычайно важной литературной функции». А. В. Луначарский подчеркивал, что именно жанровые особенности очерка — «живая переработка опыта, который получил от того или другого объекта очеркист, изложение материала в горячем, полном конкретной жизненности виде и известная полнота отзывчивости на изображенное» — делали его «в своем роде незаменимым фактором знания нашего о нас самих».<sup>16</sup>

В связи с новыми задачами к очерку стали предъявляться повышенные художественные требования, особенно обращалось внимание на умение «придать действительности ту глубину значительности, синтетичности, типичности, которой обыкновенный наблюдатель не заметит в жизненном факте».<sup>17</sup> Надо было безотлагательно избавиться, в частности, от болезни фактографии и научиться так выбирать в самой действительности эстетически значимое и затем так его «комбинировать», чтобы можно было со всей отчетливостью провести главную, внутреннюю «моральную» идею или «через самую конструкцию передаваемого материала», или «через свой художественный комментарий». Именно за этот путь, за художественность и психологизм, ратовали сами очеркисты. Недаром в середине 30-х годов они в большинстве своем активно ополчились против педантичной документальной сухости, гипертрофированной «производственной» строгости и против чересчур вольного скольжения по поверхности явлений. Особенно досталось — как наиболее глубокому пороку — эмпиричности. «Подслеповатые описания, бескрылое отображательство — главная и тоскливейшая болезнь всей нашей литературы, — выступал И. Катаев в предсъездовской дискуссии очеркистов, — очерк, по самой природе своей призванный следовать по пятам жизни, склонен к этой болезни в наибольшей степени. Все эти бесконечные

<sup>15</sup> Там же, стр. 452.

<sup>16</sup> Там же, стр. 449.

<sup>17</sup> Там же, стр. 449—450.

технические достижения, каверзные прорывы, изобретения, будничные и праздничные подвиги, доблестные биографии, всяческие грехопадения и перерождения, неустанно преподносимые товарищами-очеркистами, действительность, как бы истолченная в ступе, — все эти мельчайшие и сухие крупички повседневности засоряют общественное сознание; повальный очерковый эмпиризм надвигается на него подобно сыпучим и бесплодным пескам пустыни».<sup>18</sup>

Проблема очерковой психологизации прежде всего связывалась с вопросами проникновения во внутренний мир героев. А. Фадеев в качестве одного из средств психологизации очерка считал изображение в нем изменений, происходящих в человеческой психике, связанных с новыми общественно-трудовыми отношениями, новыми формами социалистического труда.

Б. Бегак в статье «Очерковый портрет и портрет в очерке» изъясны очерковой серии «Страна должна знать своих героев» (1934) видел в поверхностном биографизме, в отсутствии проникновения в чувства и мысли людей, производственные успехи которых лишь пространно «перечислялись» на страницах многочисленных брошюр. Опираясь на мнение М. Кольцова, высмеявшего поверхностные да к тому же с умилением поведенные «жития святого Егорова», критик подчеркнул необходимость глубоких психологических очерковых портретов. Но чтобы очеркист на деле мог оказаться психологом, ему и эту «психологическую» сторону очеркового творчества надо было усвоить не узко, т. е. не как известный литературный прием, а с учетом всей совокупности особенностей типизации в данном жанре. Это было справедливо.

И тут на первый план должен был выдвинуться, по убеждению И. Катаева, очерк, в котором присутствовала бы «серьезная обобщающая авторская мысль, то, чем изображаемое единичное явление жизни приподымается на высоту общезначительности, „генерализуется“», и притом «тот очерк, в котором светится новая, самостоятельная авторская идея», оказывающая «свое действие» на жизненный материал, организуя его, цементируя, преодолевая его рассыпчатость и случайность.<sup>19</sup> Для этого необходимо было «очертить» только те наиболее характерные, существенные стороны конкретных событий окружающей жизни и те фигуры посетителей наиболее характерных типичных черт и качеств человека нового — социалистического — склада, которые позволили бы с наибольшей полнотой раскрыть «большие, не всегда и не вполне очевидные ведущие идеи социализма перед сонмом мчащихся, заслоняющих друг друга обиходных фактов».<sup>20</sup>

<sup>18</sup> «Наши достижения», 1934, № 5, стр. 159.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

Поэтому очеркист должен был отобранные им конкретные факты, представляющие обычно определенную цепь действительных событий, так подчинить внутреннему заданию, так сконцентрировать вокруг главной идеи, чтобы выступила прежде всего сама «психология» фактов, явившаяся своего рода ее материализацией. В результате такого метода очерчивания вскрывалась ранее не бросающаяся в глаза новая человеческая, психологическая сущность, важная, естественно, не сама по себе, а как особенность нового человека. Что же касается самого героя или героев очерка, то, поскольку здесь внимание, как правило, сосредоточено на «очерчивании» их непосредственного поведения в данных конкретных обстоятельствах, оно должно быть освещено таким специфическим светом, который позволил бы проявить основные контуры, сущность, «сердцевину» их психологии, мироощущения, проявляющуюся главным образом в деле и во взаимоотношениях с окружающей средой, с людьми. И хотя в силу специфики жанра очеркисты 30-х годов не задавались специальной целью создания психологически развернутых характеров, но по логике психологического насыщения очерка они уже не могли игнорировать исследования самых разнообразных связей современного «социализирующегося» человека с окружающим миром, т. е. всего того, что составляло его целостный душевный поток.

Другое дело, что здесь нужно было учитывать специфику такого всестороннего введения подобного характера в окружающую обстановку, в обстоятельства, которые также соотнесены с живой действительностью и с бережливостью перенесены на страницы очерка. Тут сущность психологической связи, вероятно, должна была заключаться не столько в выявлении индивидуально неповторимого характера, сколько в «фиксации» с наибольшей яркостью того более глубокого, обобщающего, что составило своего рода ступень социально-психологической сущности характера как явления новой социалистической эпохи.

Вот здесь-то очеркист и выступал в качестве первооткрывателя важнейших черт психологии нового, социалистического человека, и в этом ему помогали навыки не только художника, но и исследователя, берегавшего для этой цели различного рода публицистические, философские, исторические размышления свободно протягивающие психологические нити от художественных зарисовок к социально-педагогическим обобщениям. Поэтому, когда в связи с интересом к духовной жизни социалистического человека останавливаются на очерке-портрете, подразумевая под ним или очерк-биографию, прослеживающий весь путь героя, или очерк, изображающий лишь отдельный эпизод, в котором наиболее полно проявляются существенные свойства человека, тем самым невольно сужают, обедняют возможности жанра в реализации особого рода стоящий перед ним в это время психологической задачи.

Очерковый «портрет» действительно занимает наиглавнейшее место среди разновидностей этого жанра, но это все же не «портрет» в узком терминологическом значении слова. Его содержание не ограничивается простым изображением биографии, хотя часто и строится на подобном материале, так же как не ограничивается рамками отдельных эпизодов, участником которых является герой очерка. Содержание подобного рода очерков как бы имеет тенденцию (в своем подтексте) к расширению, раскрытию нравственного, психологического смысла созидательной деятельности человека в новых, неизвестных ранее — социалистических — условиях. Отсюда и проистекает их синтетический характер, ибо они вбирают и портретные характеристики, и колоритные описания окружающей обстановки, и, наконец, публицистический, а в применении, например, к И. Катаеву, лирический элемент. Достижения в подобном очерковом жанре, своей синтетической «конструкцией» отвечающем потребностям психологического исследования личности, критика второй половины 30-х годов относила именно И. Катаеву, отмечая вдумчивое и серьезное изучение им «человеческого» материала, его умение глубоко проникнуть в смысл описываемых явлений и по-своему, оригинально осветить происходящее с человеком или в человеке, отыскать в нем основную, ведущую «психологическую» жилку и, наконец, глубокую взволнованность тона писателя, активное авторское отношение его к происходящему, к изображаемым героям. Именно в этом смысле избранный И. Катаевым путь нередко связывался вообще с «генеральной линией советского очеркиста», какой она представлялась в перспективе.

И. Катаеву действительно удалось осуществить этот необходимый синтез. В результате различные компоненты очерка (описание, портретные зарисовки, лирическая публицистика) предстали в таком органическом сочетании, что способны были нести каждый в своей мере определенную психологическую нагрузку, поскольку «очерчивание» фактов действительности и живых лиц в пределах каждого из них протекало под таким углом, что служило в конце концов обнаружению «химии факта», «психохимической» — социальной — подоплеку поведения человека, фиксированию той типичности, которая является воплощением складывающихся или сложившихся, характеризующих определенные черты народной психологии, новый, социалистический уклад жизни особенностей. При этом избираемое каждый раз соотношение настолько у И. Катаева подвижно, что делает совершенно невидимыми нити, скрепляющие составные части очерковой «конструкции». Таким образом, явления действительности, несмотря на то что они обозревались очеркистом с нужной ему, так сказать, «типической стороны», предстали в очерках И. Катаева в непосредственной живости и естественности, как «яркие куски», «выпуклые образы», и тем самым позволяли автору

достичь необходимых эмоционально-художественных результатов.

Словом, поскольку очеркист обладал — в данном случае — особой чуткостью к процессам выявления социальных типов в самой социалистической действительности, ему удавалось выделить явление из ряда подобных, как бы осветив лучом прожектора, как говорил он сам, и тут же поставить его «на место», в общую цепь жизненной закономерности. Все это обязывало его с равной степенью мастерства коснуться и неповторимого в человеке, и вместе с тем всего того, что делает его внутренним мир воплощением психологии данной эпохи.

В этой связи характерен очерк И. Катаева «На краю света», в котором в итоге такого «многослойного» проявления того основного, что составляет типическую сущность характера его главного героя Ярла Петерсона — председателя Полярного колхозсоюза, особой живой плотью наполняется его главная мысль. «моральная идея». Художественная осязаемость и психологическая достоверность характера главного персонажа делают особо полновесным очерковое обобщение сущности типа «нового человека, который начинает понимать, что он работает не только на себя, для государства, где он — хозяин, но и на поучение всему миру трудового народа, пролетариата».<sup>21</sup>

Ярл Петерсон предстает перед читателем в довольно-таки острый момент затора на полярных рыболовецких промыслах. Но именно он своим профессиональным и человеческим авторитетом создает перемену в поведении и настроениях людей и тем самым помогает им в суровых, нелегких условиях одолеть трудности и выполнить задание. Так уже в самой завязке сюжета очеркист не просто описывает факт, в данном случае факт выяснения на заседании промыслового штаба причины неблагополучия на лове, а очерчивает как бы «психологический» контур происходящего. И тут на первый план выдвигает главного героя необычность его поведения: в момент горячих дебатов, поучений и строгих распоряжений он все время молчит («не говорит ничего», — как пишет очеркист) и к виновнику обращается всего лишь один раз с напоминанием о долге и ответственности за дело. Но оно настолько проникнуто верой в возможности, в значение человека, а то, как оно было произнесено, настолько свидетельствовало о праве говорившего требовать от людей, что подействовало сильнее любого приказа. Если после «категорического» приказания «отправляться и выводить» людей «Миرون жметя, безнадежно чмокает, крутит головой. — Да разве их сейчас подымешь?», — то после того как к нему были обращены «глуховатые и мягко мешаемые слова» Петерсона, он реагирует уже совсем по-иному:

---

<sup>21</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 25, Гослитиздат, М., 1953, стр. 257.



«— Так я ж понимаю, Ярл Иоганныч... Я только говорю, трудноаво их поднять сейчас... А ноща сегодня, верно, тихая... Тихая, как сон...»

«Голова его исчезает наверху, потом желтая куртка, потом и сапоги в созвездиях серебряных чешуек. Хлопает крышка люка».<sup>22</sup>

Композиционное построение очерка и способствует тому, чтобы, с одной стороны, психологически мотивировать поступки самого героя, а с другой — объяснить вроде бы необычные, на первый взгляд, взаимоотношения его с окружающей средой, с людьми. Одним словом, очеркист попытался с разных сторон объяснить закономерность присущих герою качеств, нового строя мыслей и чувств, вошедших в его плоть и кровь как типического представителя когорты людей, основной натуры которых является совершенно конкретное и очень высокое в моральном отношении ощущение труда на общество как долга перед ним — ощущение, к тому же полное подлинного революционного пафоса и социальной мастеровой гордости.

Открывающие очерк полные динамики, зримые картины лова, по своей интонации звучащие, как стихотворения в прозе, выступают не только в качестве фона для изображения суровых условий труда человека, не только как символы нелегкости выполнения им долга, но и в своеобразной функции «настраивания», рельефной подготовки к восприятию того главного, что затем будет выделено в характере героя и что имеет несомненное родство с поразившими его условиями.

«Море и суша, волна и лодка, рыба холодная скользкая плоть и горячие руки труда. Старинная встреча, привычная схватка, дпящаяся с рассвета культур...»

«Рассвет медленно набирает силу. Его как бы паносит летящий в бухту ост, размешивает в водянистых потемках, кидает на небо, топнт в волну, и темный студень волны вдруг вскидывается льдиисто-зеленым гребнем, и гребень вспыхивает серебром. В кипении воды и ветра, в сельдяных взлесках, в пресном запахе снега рождается день, суровый и свежий, как утро чело-вечества...»

«Береговые кручи Озерка неприступны, безлюдны. Жилья нет, ловить тяговыми неводами с берега немислимо. Вся жизнь на воде, на якорях, в непрестанной качке, в ветре, в скрипучих переключках чак. На воде вырос поселок, просмоленная патка Венеция, — восемьсот жителей, плувучая лавка, медпункт, баня, плувучая культурбаза с редакцией, с типографией, с кипоссапсами и докладами о революционной бдительности. На воде трудятся,

---

<sup>22</sup> Иван Катаев. Избранное. Повести и рассказы. Очерки. Гослитиздат, М., 1957, стр. 434—435. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

спят, веселятся, заседают, пьянствуют, любят. На воде ссорятся и целуются, получают выговоры и празднуют годовщины. И всюду сельдь. В неводах, в трюмах, на сковородах, в протоколах, в мечтах, в уязвленных самолюбиях. Сельдь, сельдь, сельдь» (стр. 427, 429).

И наконец: «Летит шторм. Его пиратская потеха коротка и размашиста. Он рвет и путает невода, срывает суда с якорей, сталкивает их, давит, как яичную скорлупу, бросает на прибрежные камни, топит. Так было в ночь с четвертого на пятое марта, когда в Озерке разбилось шестнадцать ловецких ботов, — десятка три бригад, искалеченных и ограбленных штормом, вынуждены были сняться с промысла, ушли на ремонт. Двадцать четвертого марта шторм повторился — правда, с меньшей свирепостью: пострадали только невода, погиб день работы. Но и в тот раз, как всегда, такой дикой и никчемной казалась эта хищная растрата энергии стихий, нарушившая дружный, целесообразный строй людского труда...

«Утро после шторма... Белый холодный свет, запахи снега и морской соли, ровный бег косматых облаков. Успокоенно вздыхает бунтовщицкая грудь Озерка, черные дымки мирно выются из труб. Стучат кое-где молотки, залатывая пробойны, артель, сгрудившись на палубе, расправляет спутанный поддон. И уже выносятся на простор остроносые карбаса с темными рыхлыми кншами неводов.

Снова день, снова труд, снова несдающаяся, озабоченная жизнь» (стр. 432).

Лейтмотив этой документально достоверной и в то же время обобщенной картины как бы требовал отзыва и в герое. И читатель его тотчас ощущает, как только знакомится с ним в последующей «сцене» заседания промыслового штаба, в которой очеркист представляет своего героя как «суровую душу ловецкого Мурмана, воплощенный опыт его, творческую волю, потаенную страсть, молчаливую мечту». Поэтому следующее затем авторское замечание относительно того, что «Петерсон никогда не улыбается», уже не удивляет читателя, тем более что оно тут же продолжается портретной характеристикой, звучащей буквально в унисон пейзажным картинам, характеристикой, детали которой несут отпечаток главных, ведущих в его душевном складе черт человека новой социалистической формации и тем с паглядностью мотивируют его поведение в деле, которое не может не иметь общественного резонанса. Авторская публицистическая мысль в своем непосредственном течении вторгается в каждый штрих, чтобы, оттолкнувшись от него, найти ему тотчас социологический эквивалент, придать ему своего рода социальное измерение. «Лицо его угрюмо и важно. Что за лицо!.. Здесь, у пелюдиных лапландских берегов, в полярном заповеднике мира, оно великолепно представляет всю обаятельность северноевро-

пейского пролетариата, две синтетически сплавленных сущности его.

«Каменные скулы, широкий подбородок, резкие складки и шероховатости обветренной кожи — это демократизм труда, поставленного на передовую линию человеческого штурма природы, труда, небрежливового, без замочки вспарывающего рыбе брюхо, вымазанного ворвань и угольной пылью, труда, испытывающего наибольшее сопротивление среды, вечно качающегося между жизнью и смертью, труда — завоевателя новых пространств под культуру.

«Раздолье лба, прямизна носа, ясный голубой взор, строгая пропорция лицевых костей под грубой, изборожденной годами оболочкой — это наилучший аристократизм породы, плод многих трезвых, грамотных, работающих поколений, не знавших паразитического излщшества и азиатской голодовки, возросших в сознании личного достоинства и в почтении к коллективу, — кровь от крови прямодушных, закаленных отцов и забытых матерей.

Таково лицо Ярла Петерсона» (стр. 434).

Стремление очеркиста заглянуть в душу героя еще более обогащает не только собственно «психологическую», а главным образом его социальную, «типическую» характеристику, делая еще более психологически мотивированным поведение героя как человека определенного поколения.

И Катаев позволяет читателю увидеть на лице Ярла Петерсона как бы еще один след — «отпечаток собственного положения этого человека в обществе и отпечаток стиля этого общества. Он — коммунист... карельский подпольщик, практик-исполнитель Третьего Интернационала, гражданин всемирного отечества... И он — лучший рыбак западного берега, лучший знаток европейских и местных способов лова... работник, умеющий и любящий делать все своими руками, руководитель с безграничным авторитетом, человек, с которым одинаково почтительно разговаривает и председатель окружного Исполкома и просоленный ура-губинский рыбак, не пьянеющий с литра и всегда склонный загнуть в бога, в жабы и во все канцелярии.

«И Ярл Петерсон знает про себя все это, молча верит в себя, бесшумно носит в себе свою тяжеловатую силу, спокойно владеет своим местом в том обществе сильных и спокойных, на создание которого он положил треть жизни» (стр. 434—435).

Рассказывая о беспокойной ловецкой работе героя, заставляющей его порой буквально «маяться», очеркист даже внутренние струны этого человека позволяет подслушать с той целью, чтобы стало еще более осязаемо ощутимым то человеческое богатство, которое в новых условиях жизни, наконец, может быть сполна отдано на алтарь преданности делу. «Шлопка медленно движется. Петерсон замер на корме. Он слышит теперь потаенную жизнь моря, ловит ее чуткой плотью пальца, изощренным

вниманием первов. По медной нити восходят к нему редкие нежные толчки, касанья, легчайшая дрожь, беззвучная музыка глупи» (стр. 436).

Поэтому биография героя, данная в одной из последующих главок, притом нарисованная в «сгущенных» патетических, публицистических красках, не выглядит как обязательный очерковый привесок, а незримо неся на себе груз плоти героя, как бы вырастает из его дела. И хотя она, эта биография, не лишена различных жизненных перипетий и острых углов, что помогает, естественно, лучше себе представить облик конкретного Ярла Петерсона, она звучит психологическим обоснованием места героя в большом контексте новой истории как носителя новых коллективистических начал, несет в себе обобщенные живые человеческой жизни, социально значительную историю «человека живого труда».

«Пламя восемнадцатого года, взлетевшее над рухнувшими империями, . . . обожгло его душу. Все помнят, но он, бродяга пяти материков, помнит крепче других. Все ждут, но он ждет всех страстней, петерпеливей.

«. . . Здесь, на темени земного шара, в маленькой бухте, запертой отвесными скалами, но — по смыслу творящегося в ней — распахнутой на все стороны света, среди разноязычного говора дружно работающих людей он — Ярл Петерсон — живое напоминание об этой действительной и высшей мечте. Интернационал! Знамя будущего всемирного товарищества освобожденных, гигантской трудовой артели, собравшей воедино все силы, все умы, все бесконечные стремления человечества, знамя великого *мы*, навсегда поглотившего горькое и тусклое одиночество» (стр. 452).

Так вроде бы из журналистского задания или из собственного почина написать очерк о том, как выполнялось кировское задание полярными рыбаками, под пером очеркиста отчетливо проступила психологическая сторона подмеченного в самой жизни типического явления. Найдя олицетворение в конкретном живом герое, она тем самым проникла во все компоненты очерка, определив самую его структуру и художественно-публицистическую специфику.

Там же, где у И. Катаева очерковый сюжет организован личностью автора и являет собой не систему событий, а своего рода рамку для передачи непосредственных наблюдений и впечатлений, там глубина выявления главной идеи зависит (конечно, вкупе со всем разнообразием живописных средств) от психологической убедительности логики авторских переходов от художественно-публицистического исследования одной стороны избранного предмета к другой.

Построенный в подобном плане очерк «Северная Эллада» позволяет сделать именно психологический акцент на том характерном, и интересном, и очень значительном в сознании и чувствах

современного человека, что считал особо важным в нем М. Горький, а именно на том, что он уже «в настоящем... является творцом новой действительности, причем творчество выражается в формах, которые позволяют ему совершить не только исторические, а почти даже геологические процессы».<sup>23</sup>

В результате особой гибкости живой публицистической мысли автора, страстной, стремительной, анализирующей, живописующей, внутренне борющейся и утверждающей, складывающаяся из различного рода впечатлений картина начатой стройки Хибинского горска вырастает до символа творчества. Причем процесс «вырастания» кристаллизуется «чистой» авторской мыслью такой яркости, силы и выразительности, являющимися как бы материализацией ее психологической достоверности, что читатель, будучи незаметно для себя вовлеченным в этот процесс, буквально осязает тот особый, неповторимый и в то же время так типичный для всей страны воздух, которым дышит вновь создаваемый город, ту нравственную атмосферу исторического оптимизма, скажем больше, исторической свежести и бодрости, которой определяется вся направленность мыслей и чувств его создателей, которые-то и есть те самые движущие силы, способные привести в действие «даже геологические процессы».

Как и во всех своих очерках, И. Катаев и здесь отталкивается от зримого мира реальности, представшей перед его острым взором. Но здесь он служит источником, «психологическим» обоснованием определенного настроения самого автора, стремившегося постичь самое характерное и потому с особой наблюдательностью и отзывчивостью разглядывающего окружающее.

«Бревенчатый город подо мной исходит дымами. На самом краю шесть черных труб Центральной электростанции наложены прямо на белую пустоту Большого Вудъявра. Озеро стоит высоким гладким заслоном, кругло и твердо очерченное основаниями гор. Горы! Нигде нет таких. Альпы, Кавказ, Яйла—все они тянутся по горизонту длинным связным хребтом, всегда повернуты боком. Эти вышли к озеру, как на митинг, встали, как броненосцы, носами ко мне. Кукисвумчорр, Юкспор, северный отрог Айкуайтвентчорра — тупые вершины, плавные склоны, ломаные темные выступы породы из-под снегового панциря. Тесные долины уходят между ними на север, в глубину массива, в затуманенный мир смертельно безмолвных высот. Долины, подножья выстланы черным сльщиком. Немая Лапландия, сердцевина Кольского полуострова... И эти невнятные лопарские чорры, дикая озерная впадина, застывшая так с ледниковой прадревности, — уже просто городская окрестность, привычный ландшафт: мельком оглянуть из окна, оторвав глаза от газетной колонки, на деловом ходу завидеть в перспективе проулка...» (стр. 455).

<sup>23</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 26, стр. 70.

Широта и величественность перспективы «пейзажа» настолько «расширяют» автора, что его мысленное воображение так же стремится к широте, и притом не само по себе, а готово взять своим неизменным спутником и читателя, чтобы, рассчитывая на активную работу и его фантазии, начать как бы вместе с ним «исследование» того, что скоро здесь уже будет. «Рядом со мной худые высокие ели; белые пухлые шапки на лапах. По генеральному плану, каменный город, оставив внизу деревянные фабричные кварталы, взберется сюда, на темя моренного холма, странно увенчанного маленьким озером. Город опояшет холм concentрическими улицами. Вот здесь, где я стою по пояс в снегу, под метровой рыхлой толщей скрыта Центральная площадь. Она включит в себя озеро. Отсюда понесутся книзу лучевые проспекты. Еловый лес сожмется и станет парком. У озера поднимется Дворец культуры, кубическая громада, сложенная из зеленовато-серого хибинита. И я забрался сюда, наверх, только затем, чтобы яснее представить себе один небывший день» (стр. 455).

Поэтому для того чтобы и дальше очерк не потерял своего внутреннего наполнения, когда очеркист начинает ассоциировать наблюдаемое с большими перспективами, реализующимися людьми, «мыслительный» материал подается не нейтрально, а в живом авторском «претворении», даже в каком-то борении представлений, полемически заостренных, и тем самым еще ярче оттеняющих социальную сущность изображенного. Так, живую конкретность хибингородского строительства он, например, с улыбкой противопоставляет идиллическим абстрактным мечтаниям о некоем «золотом веке», о «социализме» как о чем-то «безмятежно теплом», а воображаемую экзотику сопоставляет с необычайностью будней полярного города, в горниле которых рождался новый человек. В результате все оказывается значительно проще, но от этого обыденные факты жизни города не теряют своей необычности и прелести, своей эстетической значимости и жизненной красоты. Наоборот, они еще больше оттеняются подобным психологическим контрастом. «Синий рай, глубокое счастливое небо. Некая новая Эллада: туманные фиолетовые мысы, плеск медлительной волны, стройные люди в белых хитонах, с неслышной поступью...». Вот как «человечество» обычно «вспоминало о будущем».

«История рассудила наперекор всем пророкам, поэтам и романистам. Быть обетованной землей утопических мечтателей, первой землей социализма она удостоила самую суровую и пасмурную страну Евразии, ту, которую западные соседи издавна и — по неуклюжести ее — справедливо называли Северным медведем» (стр. 456).

Такой, так сказать, психологический контраст подготавливает прямой переход к обобщающей мысли о том, что молодой социалистический город, выросший с почти невероятной быстротой

«в ледяном краю девятимесячных зим, у подножия обледенелого горного массива» благодаря «лучшей и большей части обитателей этой страны» «хочет стать частицей новой и безмерно обогащенной Эллады, пылающей свободным огнем человеческих дарований...

«Он — социалистический уже в силу этих стремлений своих: в тенденции, в становлении. И также потому, что, принадлежа социалистической стране, с первого дня строил себя на тех же, впервые установленных ею началах и законах. И потому еще, что заложенное и построенное им на сей день обеспечивает полный размах социалистического бытия в недалекие годы» (стр. 457).

При этом автор и тут не избегает антиномичных поворотов мысли, говоря, что «только враг будет на сегодня предьявлять трехгодовалому заполярному городу требование высшего благоденствия и комфортабельности. Только глупец будет разыскивать в сегодняшнем социалистическом Хибиногорске вседовольных и блаженных людей золотого века».

Но в то же время с достоверностью и уверенностью очевидца очеркист утверждал: «И все же город Хибиногорск уже сегодня во многом богаче и краше всех старых городов старой Европы и других континентов».

Неся в себе такой высокий социально-философский критерий, авторская мысль, исходя из психологической закономерности, именно в его свете позволяет скреплять накапливающиеся впечатления в единую цепь. Она как бы «выхватывает» из хибиногорских впечатлений то фигуры «пионеров»-строителей, хозяйственных и партийных работников, то всего-навсего несколько штрихов яркого жизненного характера, чуть дольше задерживаясь на чертах характера главы новостройки — «неугомонного духа города», его «неизбывной энергии», человека, полного горения и высокой человечности в мелочах и больших государственных делах. А все они вместе как маяки на пути как бы «вытягиваются», объединяются в один собирательный «портрет», обрисовывающий новый уровень психологии и жизни социалистического человека, раскрывающий внутренние, гуманные начала социалистического созидания.

В результате авторские наблюдения, явившие собою плоть очерка, пронизываются особым пафосом, составившим нравственную сторону психологического осознания своего исторического места «героями», пафосом, рожденным чувством равновеликости совершенного человеком историческому бегу времени, которым отныне измеряются его повседневная работа и жизнь.

Надо, кроме того, подчеркнуть особую роль в психологическом «озвучивании» катаевских очерков присущего им лиризма, который так характерен для его эпических вещей. Последний уже в художественно-публицистическом жанре явился своего рода сгущением смысла — своеобразным психологическим узлом, в котором сплетаются основные, свидетельствующие о типичности

«объекта» мотивы очерка. В нем (особенно это видно в очерке «Отечество», который скорее даже тяготеет к жанру рассказа) как бы осуществляется переключка внешнего и внутреннего, запечатлевается «проекция», отбрасываемая человеком на окружающий мир, усиление одного другим. В результате «очерчивание» психологических связей человека с историческими обстоятельствами получало почти что пластическую зримость, неся уже как бы в себе самом то необходимое обобщение, в котором индивидуальные человеческие черты нового, социалистического человека во всей выпуклости представляли как черты типические.

Психологизм катаевских очерков подспудно накапливал необходимые навыки в проникновении в глубь предоставляемого самой жизнью нового материала, во внутренний мир «главного человека нашего времени», как он сам называл «простого, малого», но «ставшего самым великим» трудового человека, «шагающего в строю рядовых».

Уже тогдашняя критика обратила особое внимание на то, как психологически убедительно были выписаны образы главных героев его очерков. Она без преувеличения считала, что простые и колоритные фигуры новых людей, «настоящих» людей, с которыми с такой пользой для себя читатель встретился в очерках Ив. Катаева, могли бы послужить неплохими персонажами для эпических полотен. Тем самым было отдано должное умению писателя очерчивать психологические контуры социально значимых явлений и характеров. Но сам писатель, между прочим, считал их «вещами, имеющими характер этюдов к предстоящей работе».

Но именно эти черты, как писал А. В. Луначарский, «делающие очерк жанром большой ценности» в решении стоящих перед литературой 30-х годов проблем углубленного психологизма, «указывают на то, что ограничиться очерком нельзя». Надо было на таком же новом «психологическом» уровне вторгнуться не только в типические явления жизни, а в самые что ни на есть обиходные факты, в противоречия живой действительности, чтобы с еще большей глубины извлечь человеческие богатства, психологические «зерна» новой социалистической личности.

### 3

В решении проблемы психологизма немалая роль принадлежала также и малому эпическому жанру. Действительно, рассказ в это время имеет явную тенденцию к психологическому укрупнению, стремится быть особо чутким барометром психологических «бурь», борений, происходящих в самых глубинах человеческого «я», в самых микроскопических клетках сознания социалистического человека, его психики. И тут для



рассказа 30-х годов в силу жанровой способности проникать в «трещинки» противоречий действительности и в предельно «сжатой», концентрированной, но в то же время очень живописной совокупности демонстрировать рельефную картину «микромира», в которой, как в фокусе, отражаются социальные сдвиги и ведущие тенденции эпохи, открывалось широкое поле деятельности. Ведь рассказ, хотя вроде бы и уступал очерку в так называемой фактичности материала, был в определенном смысле и конкретнее и, так сказать, «синтетичнее» его. Обобщение здесь содержалось в самой ситуации, явлении, образе, заполняющем весь объем произведения. Необходимость интерпретации, таким образом, сама собой отпадала. Поэтому чем дальше запрятана концептуальная идея в непосредственную данность рассказа, в котором все видимо, осязаемо и наглядно, чем естественнее она «обретает» живую плоть явления, чем глубже сама авторская мысль уйдет в материал и органичнее сольется с ним, предоставив ему все права самостоятельности, тем сильнее, естественнее его внутренний драматизм, тем выше психологическое напряжение и тем ярче краски эпизода, случая, ситуации, в которых раскрывается человек.

Рассказ открывал доступ к бесконечной множественности «обиходных» фактов, позволял из их обыденности «сгустить» сущность нового человека, обусловленную в конечном итоге определенными успехами социалистического строительства. Вот тут-то и нужна была особая писательская чуткость, особое умение творческой «трансформации» каждого определенного момента, каждого определенного отрезка повседневной жизни, попадавших в поле зрения рассказчика, которые свидетельствовали бы о глубоко, освещенном большой социальной идеей понимании противоречий окружающей действительности, позволяющем точно и тонко выбрать для рассказа эпизоды, положения, характеристики, сюжетные столкновения, наиболее типичные для данного материала, и представить их в неповторимо необходимом психологически мотивированном «сцеплении».

Новеллист должен был располагать надежным инструментарием, чтобы поспевать распутывать подобные жизненные противоречия, поскольку, как напоминал А. В. Луначарский, «повсюду бесконечное разнообразие... хозяйственной и бытовой жизни дает сдвиги — то угрожающие, болезненные трещины, то достижения, являющиеся результатом непрерывного труда, то конфликты, в которых много и героического, и ужасного, и отвратительного».<sup>24</sup>

Для этого нужна была особая сосредоточенность на как можно более глубоком проникновении в индивидуальную слож-

---

<sup>24</sup> А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8 томах, т. II, стр. 449.

ность психологии современного человека, на детальнейшем изображении самых разнообразных ее проявлений, несущих новую нравственно-психологическую окрашенность и смысл, словом, на скрупулезном внутреннем раскрытии глубинных психологических свойств сформировавшегося нового социалистического человека. Опираясь на способность рассказа глубоко осмыслить происходящие внутри человека процессы, придавать тем «элементам, которые могут служить для их изображения», необходимую художественную синтетичность, А. В. Луначарский настаивал на расширении этим жанром своего психологического спектра, на «многократности» его фокусирования с тем, чтобы можно было более уверенно «взять» человека с его новой стороны, «проявляющим себя в различной среде, в различных сферах». <sup>25</sup>

Особое внимание жанра рассказа в это время было сконцентрировано на том, чтобы запечатлеть, «уловить» психологические «излучения» «нового атома» свойств социалистической личности, которым была обусловлена, по М. Горькому, «организация нового психического существа». <sup>26</sup> Поэтому, когда в конце 1934 г. развернулся организованный журналом «Знамя» «Разговор о новелле», он был сосредоточен на выяснении жанровых возможностей рассказа в его социально-психологических целях. Неудивительно, что в спорах о целесообразности той или иной новеллистической структуры современного рассказа, о новеллистической «остроте», требующей особой сжатости, «концентрированности» изображения реального жизненного противоречия в ограничительных пределах сюжетных рамок, предпочтение было отдано тому виду рассказа, «вся острота сюжета» которого заключалась «не в действии, а в психологической ситуации», т. е. рассказа, содержащего «эпизоды большого внутреннего напряжения». <sup>27</sup> Акцент на чисто психологических коллизиях делается не просто в формальном плане в противовес, например, сюжетам с интригующим поворотом действия и т. п., а в плане наиболее результативного «разглядывания жизни, порою под микроскопом». Ибо, как утверждал Б. Бегак в статье «Советская новелла», от умения отразить те «не всегда уловимые психологические повороты... тот порою конгломерат погибающего и рождающегося», что «несет в себе формирующий новый быт», зависела правда отражения острейших конфликтов времени, «определяемых коренной ломкой социальных отношений». <sup>28</sup>

Представить же человека современной социалистической эпохи с такой большой философской и социально-психологической углубленностью и оказалось по плечу новеллистам, которые способны были разглядеть остроту проявления того или иного кон-

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> «Литературное наследство», т. 70. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 476.

<sup>27</sup> Разговор о новелле. «Знамя», 1935, № 1, стр. 203, 209.

<sup>28</sup> «Знамя», 1935, № 7, стр. 245—247.

фликта не столько в драматизме жизненной ситуации, в которой происходит «испытание» характеров, сколько в том, что он «протекает» в напряженном внутреннем, порою очень трудном и даже трагичном осознании его самими героями (хотя последнее для них самих может оставаться и неизвестным). Подобными свойствами в высшей степени обладали рассказы А. Платонова, как бы изнутри обнажавшие психологию столкновения характеров, детерминированного всей сложностью социального проявления новой социалистической действительности, вскрывавшие закономерности психологических реакций, обуславливающих и объясняющих поступки человека.

В результате рассказы А. Платонова получали особое, полное напряжения психологическое наполнение, сами их ситуации, несмотря на внешнюю обыденность и простоту, таили в себе такой «непростой» второй план, что свидетельствовали об особой символической глубине. Новеллисту удавалось вскрыть тончайшие «пружины» поведения героев, проявления их пристрастий, симпатий и антипатий, подспудные силы роста и активизации их сознания, созревания чувства, нравственного совершенствования, обогащения их личности в их опосредованной детерминированности всей совокупностью социальных условий социалистического времени. Присущее рассказам А. Платонова скрытое от простого взгляда «зерно психологизма» позволяло вскрывать самую сердцевину современных конфликтов, нащупывать тенденции их разрешения в связи с потребностями общественного — социалистического — развития и раскрывать их прежде всего как конфликты социальные. Умея реализовать их со всей психологической тонкостью и художественной достоверностью в столкновении и утверждении в сознании и чувствах героев представлений и принципов, определяющих нравственно-психологические нормы их социалистического бытия, писатель тем самым со всей яркостью очертил прежде всего в нравственно-психологической плоскости направление, саму диалектику преодоления человеком нравственного конфликта и высвобождения его сознания и чувства из-под власти косных сил и собственной инерции. Благодаря этим внутренним качествам А. Платонова-рассказчика ему и принадлежали наивысшие достижения в живописании нравственно-психологической, гуманистической стороны «реальности социализма, уже частично осуществленной энергией пролетариата» (М. Горький), в раскрытии его творческой, созидательной предназначенности для человека, являющейся основой и залогом «прогресса человечности в человеческом существе». Наиболее «психологично» к решению этой проблемы, в постановке которой, на наш взгляд, с особой яркостью проявилась вообще основная сущность творчества новеллиста, А. Платонов подошел в своих лучших рассказах этой поры — «Фро», «Бессмертные», «Смерть матери» и др.

Вот почему смысл первого рассказа недостаточно сводить только к проблеме «любви — самозабвенной и всепоглощающей», «радости и горя души», переполненной одним чувством, «эгоизма любви», к порицанию «замыкания человека... упоения его одним чувством», в чем, мол, «таится большая угроза».<sup>29</sup>

Такой взгляд не учитывает внутреннюю психологичность замысла художника, психологическую специфику вообще платоновских рассказов, которая наделяет их способностью из конкретного соотношения «обиходных» ситуаций выводить обобщения неизмеримо более широкого характера и тем самым обнаруживать в них противоречия эпохального масштаба. В данном случае, по существу, затронута лишь фабула: «Уехал. Приехал. Снова уехал». Но в том-то и дело, что у Платонова на первом плане — не история собственно отношений Фро — Фроси и Федора, основу коллизии составляет внутренняя нравственная эволюция героини, ее раздумья, искания, вопросы, рожденные в ее сознании и душе под влиянием любимого человека, и выводы, к которым она приходит. Таким образом, не внешние моменты, а внутренние «искания» героини составляют композиционный стержень рассказа, причем искания эти даны в основных этапах, так сказать, в «обнаружениях», когда героиня невольно, «незаметно» для себя, в силу естественной реакции на жизненные противоречия обнаруживает изменение своих взглядов и соответственно этому меняет поведение.

Любовь становится своего рода «материализацией» процесса слияния интимно-психологического и общественного (социально-психологического), причем последнее в конечном итоге само становится достоянием интимно-личного, являясь своего рода залогом нравственно-духовного обогащения личности в условиях нового общества. Вот тут-то автор и возложил особую роль на второго персонажа — мужа Фро, несмотря на то, что он почти все время находится «за кадром». Он выступает в функции своего рода центра, магнита, стягивающего к себе психологические «токи», идущие от главного персонажа, ибо он-то и является носителем самой основной — человеческой — сущности социалистической «метаморфозы», другими словами, олицетворением ее гуманистической сути, что позволяет ему стать в отношении другого — в данном случае близкого ему человека источником любви, счастья, приобщения его к миру созидания, а по отношению к самому окружающему миру — источником его оживотворения. Здесь оказалось достаточно одного только авторского намека относительно того, что герой «теперь уехал на Дальний Восток» пре-

---

<sup>29</sup> В. Дорофеев. Повести и рассказы Андрея Платонова. В кн.: А. Платонов. В прекрасном и яростном мире. Повести и рассказы. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 27. В дальнейшем ссылки на рассказы А. Платонова будут приводиться по данному изданию в тексте.

образовывать «мир для блага и наслаждения человечества» (стр. 258), чтобы читатель смог получить о герое точное в этом смысле представление. Автор прочерчивает, впрочем, этот штрих затем более пространно, причем выдерживая его как бы в «тоне» главной героини. «Вначале Фрося училась плохо, — пишет он. — Ее сердце не привлекали катушки Пушкина, релейные упряжки или расчет сопротивления железной проволоки. Но уста ее мужа однажды произнесли эти слова, и больше того — он с искренностью воображения, воплощающегося даже в темные, неинтересные машины, представил ей оживленную работу загадочных, мертвых для нее предметов и тайное качество их чуткого расчета, благодаря которому машины живут. Муж Фроси имел свойство чувствовать величину напряжения электрического тока, как личную страсть. Он одушевлял все, чего касались его руки или мысль, и поэтому приобретал истинное представление о течении сил в любом механическом устройстве и непосредственно ощущал страдальческое, терпеливое сопротивление машинного телесного металла.

«С тех пор катушки, мостики Уитсона, контакторы, единицы светосилы стали для Фроси священными вещами, словно они сами были одухотворенными частями ее любимого человека; она начала понимать их и беречь в уме, как в душе. . . Фрося почти видела глазами то, что раньше лишь хотела и не могла понять. Это были такие же простые природные и влекущие предметы, как разноцветная трава в поле. По ночам Фрося часто тосковала, что она только женщина и не может чувствовать себя микрофарадой, паровозом, электричеством, а Федор может, — и она осторожно водила пальцем по его горячей спине. . . Он всегда был почему-то весь горячий, странный, любил тратить деньги на пустяки, мог спать при шуме, ел одинаково всякую пищу — хорошую и невкусную, никогда не болел, собирался поехать в Южный советский Китай и стать там солдатом. . .» (стр. 267—268).

В этой своеобразной роли второй персонаж и явился своего рода возбудителем сложного психологического процесса конфликта, лежащего в основе ее, Фро, отношений с любимым человеком и как бы «фокусирующего» противоречивость стремительного и нелегкого развития социалистической действительности, в силу известных причин не только обогащавшей личность, но в чем-то, к сожалению, и ограничивавшей ее. Но именно подобный процесс, происходивший в глубинах сознания и чувств героини, и явился предпосылкой преодоления кризисного состояния и тем самым предпосылкой ее собственного нравственного совершенствования, так необходимого для осуществления беспрепятственного выхода в большой мир новой жизни, исключавшей преграды, в том числе и для любви.

Поэтому эпизод сюжетной завязки дает не просто толчок целой серии психологических реакций героини на отъезд «далеко и надолго, почти безвозвратно» ее мужа, а обуславливает саму

психологическую закономерность их нарастания, пока они не достигнут определенного критического момента. Словом, чем больше беспокойств, волнений переживает героиня, тем обостреннее она чувствует окружающий мир, тем тревожнее ощущает гул жизни. Для Фро, как только в самом начале рассказа она проводила любимого мужа в далекие края, сама жизнь окрасилась в тона того сложного настроения, которое в данный момент владело ею и которое тут же было подчеркнуто психологически выразительной метафорой («Посторонитесь, гражданка! — сказал носильщик двум одиноким ногам»).

«Накануне ночи в мире все было слишком отчетливо видно, ослепительно и прозрачно, — он казался поэтому несуществующим.

«Молодая женщина остановилась от удивления среди столь странного света; за двадцать лет прожитой жизни она не помнила такого опустевшего, сляющего, безмолвного пространства, она чувствовала, что в ней самой слабеет сердце от легкости воздуха, от надежды, что любимый человек придет обратно» (стр. 257).

А далее вроде бы ничем внешне не примечательная повседневность жизни героини отмечена напряженным внутренним процессом, составляющим своего рода цепочку нанизывающихся одна на другую психологических реакций, которые обнаруживаются в открытом виде перед читателем, «прорываются» в минуты наивысшего душевного напряжения и в итоге составляют нравственную сторону содержания конфликта. Что бы она ни делала, куда бы ни шла, мысли ее сосредоточены на одном: «долгий день остывал в ночь; Фрося сидела в сумраке, в блаженстве любви и памяти к уехавшему человеку»; «она хотела слушать кузнечиков, видеть ночные сосны за окном и думать про мужа»; «издали, с востока, шел скорый поезд... Этот поезд встретил где-то курьерский состав, бегущий на Дальний Восток, эти вагоны видели его позже, чем рассталась Фрося со своим любимым человеком, и она теперь с прилежным вниманием разглядывала скорый поезд, который был рядом с ее мужем после нее». Она даже поступает работать письмоносецем, чтобы «письма Федора... получить скорее, чем принесет их к ней посторонний, чужой письмоносец, и в ее руках они не пропадут», — надеясь, кроме того, утомиться в работе, «чтобы устало ее тревожное сердце». Но вот и неминуемый кризис: «... однажды она нечаянно закричала среди улицы — во время второй почты. Фрося не заметила, как в ее груди внезапно сжалось дыхание, закатилось сердце, и она протяжно закричала высоким, поющим голосом. Ее видели прохожие люди. Опомнясь, Фрося... убежала в поле вместе с почтовой сумкой, потому что ей трудно стало терпеть свое пропадающее, пустое дыхание; там она упала на землю и стала кричать, пока сердце ее не прошло» (стр. 260, 261, 273).

Таким образом, автор за трагическим исходом психологического «ряда» позволил читателю увидеть невозможность существования («прочная жизнь стала для нее неинтересна и мертва») всего того потенциально богатого, что заложено в личности, особенно в еще не развернувшейся и не осознавшей своих потенциальных возможностей, без оплодотворяющего влияния нравственной атмосферы новой жизни. Но в то же время за нравственной стороной приоткрывается и более глубокая сторона социального противоречия. В силу этого противоречия создание основ, без которых невозможно произрастание новой атмосферы, еще не могло удовлетворить, а иногда даже требовало отказа от удовлетворения естественных человеческих потребностей.

И все-таки, несмотря на противоречивость проявления созидательной функции строящегося нового общества, последняя неизбежно обескровилась бы вне своего человеческого смысла, человеческой сущности, вне своей предназначенности для обогащения личности. По существу весь пафос ее, несмотря на исторические издержки, — в стремлении к человеку, к возрождению в нем истинно и естественно человеческого.

Второй сюжетный поворот, связанный с возвращением, хотя и кратковременным, по «ложной» телеграмме Фро ее мужа, который не мог не вернуться, бросив все свои дела, потому что, как он сам ответил на ее вопрос: «Почему же ты тогда приехал? — Я люблю тебя, я соскучился», — и явился психологической мотивировкой этой закономерности. Неудивительно поэтому, что теперь психологические реакции героини носят прямо противоположный характер. Ибо с этого момента она целиком во власти окрыляющих ее нравственных токов, расковывающих ее внутренне, творческие силы. «Фрося рассказывала Федору о том, что она теперь начнет хорошо и прилежно учиться, будет много знать, будет трудиться, чтобы в стране жилось всем людям еще лучше» (стр. 276).

При этом нравственные силы заставляли и ту, и другую сторону глубоко проникнуться стремлением к «гармонии», надеялись способностью жить тем, что еще только будет, что только может наступить, но уже жить этим. «Фрося слушала мужа в блаженстве, приоткрыв уже усталый рот. Наговорившись, они обнимались — они хотели быть счастливыми немедленно, теперь же, раньше, чем их будущий усердный труд даст результаты для личного и всеобщего счастья... Фрося хотела, чтобы у нее родились дети, она их будет воспитывать, они вырастут и доделают дело своего отца — дело коммунизма и науки. Федор в страсти воображения шептал Фросе слова о таинственных силах природы, которые дадут богатство человечеству, о коренном изменении жалкой жизни человека... Затем они целовались, ласкали друг друга, и благородная мечта их превращалась в наслаждение, точно сразу же осуществляясь» (стр. 276—277). Но этим про-

тиворечие не снимается, потому что Федор, муж Фроси, поскольку падо было «за дело и за жизнь приниматься», снова — и на этот раз тайком — покидает ее.

По простой логике последний сюжетный поворот, предопределенный развязку, снова должен бы вызвать антиномичный по отношению ко второму ряд психологических реакций героини. К тому же на сдвиге возможного ее нравственного неблагополучия красноречиво намекал внешний психологический штрих. Когда Федора уже не было, но Фрося этого не знала, «во всей квартире было тихо и странно». Но психологического взрыва не произошло. Притом как тонкий психолог А. Платонов на этот раз саму психологию героини «прячет внутрь». Когда Фро узнает об отъезде Федора, она «молчит перед отцом». Но оттого что назревающий душевный переворот героини в развязке не описывается, а лишь угадывается, произведенное на читателя впечатление лишь усиливается. Исходы чувства Фро так глубоко скрыты в тайниках ее души, что процесс, в ней происходящий, остается как бы тайной и для нее самой. Неожиданное же «обнаружение» его результата мгновенно придает всему рассказу особую философскую и открыто социальную психологическую многозначительность. Это к тому же усиливается тем, что для читателя А. Платонов все-таки прочертил своеобразным психологическим пунктиром подводное движение чувства героини до самого конца, обнажив диалектику «высвобождения» его от гнетущего давления обстоятельств и собственной инерции. В этом ему помогло тонкое использование художественной детали, которое по мере развития конфликта позволило увидеть и психологическое, и социально-философское содержание рассказанного. Будучи верным своему правилу постоянно подмечать человеческие реакции на окружающий мир, особенно в периоды обостренности чувств и переживаний героев, А. Платонов «переливы» чувств и мыслей героини в драматические для нее моменты как бы незаметно сопровождал аккомпанементом «коротких звуков губной гармоник», «скромной мелодией, похожей на песню рабочей птички в поле, у которой для песни не остается дыхания, потому что сила ее тратится в труде» (стр. 267). Ее исполнял маленький мальчик, живший выше Фроси. Недаром в счастливые минуты она не слышит этой «игры». Но если в моменты пунктирного «упоминания» эта деталь могла лишь выполнять роль мимолетного ассоциативного начала, придающего более глубокий оттенок восприятию внешних обстоятельств, то в конце рассказа она вдруг зазвучала лейтмотивом финала, олицетворяя собой тот новый мир, который был устремлен к человеку, но который, если сам человек не сделает к нему решительного шага, не может принести ему ожидаемого счастья.

Она как бы незаметно «сливала» бытовую обыденность с общим, символическим планом, позволявшим крупно увидеть со-



цельную подоплеку нового качества сознания и чувства, отпыне целиком охватившего нравственное существо героини.

«Фро стояла среди большой компании, в почной рубашке. Она улыбалась в ожидании гостя.

— Прощай, Федор!

Может быть, она глупа, может быть, ее жизнь стоит две копейки и не нужно ее любить и беречь, но зато она одна знает, как две копейки превратить в два рубля.

— Прощай, Федор! Ты вернешься ко мне, и я тебя дождусь!

В наружную дверь робко постучал маленький гость. Фрося впустила его, села перед ним на пол, взяла руки ребенка в свои и стала любоваться музыкаштом: этот человек, наверно, и был тем человечеством, о котором Федор говорил ей мплые слова» (стр. 278—279).

Умение противоречия действительности со всей психологической аргументированностью провести через душу и сознание человека и при этом тут же найти всему частнопсихологическому общезначимые, социально-философские эквиваленты, избавляло А. Платонова от усложненности фабульных линий, «неожиданностей» сюжетного порядка. Ему достаточно самой простой житейской ситуации, чтобы на ее основе достичь необходимого внутреннего, порой даже трагического напряжения, позволяющего избежать узкого звучания произведения и наделить его значительным социально-общественным смыслом. В этом проявилась одна из особенностей психологического мастерства А. Платонова, позволяющего с особой тонкостью выделить психологическую подоплеку обыденного, поднимающегося до значительных обобщений. Эта манера со всей прозрачностью видна, например, в рассказе «Третий сын».

Действительно, в нем на первый взгляд, ничего особенного не происходит. «В областном городе умерла старуха» — мать шестерых взрослых детей. — целой «гвардии ее потомков», выросших и воспитанных в рабочей семье. Они, живущие в разных городах и к этому времени продвинувшиеся каждый в меру своих сил и способностей по жизненной лестнице (недаром их отец «с тайным волнением, с неуместной радостью поглядывал на могучую полдюжину своих сыновей»), съезжаются на похороны. Сыновья любили мать и, печальные, оплакивая ее, весь день проводят у ее гроба. Оставшись на ночь одни в соседней комнате, где отец постелил им постели, братья, «любившие друг друга и обрадованные своим свиданием», заводят «шумный разговор», рассказывают о своих делах, «возятся, как в детстве», и даже громко хохочут, как бы забыв на время о горе. Прав старик в своей тоске по жене, но по-своему правы и сыновья, психологически отвлекавшиеся от горестного чувства и под внешней «бравурностью» поведения прятавшие его.

Но простота ситуации не мешает ощутить столь плотную психологическую пригнательность одного образа к другому, столь высокую насыщенность их внутренней стороны, что в поступках героев, вызванных смертью матери, писатель с первого же момента позволяет ощутить как бы глубоко «сокрытые двигатели». Платонов как истинный психолог сам от себя об этом не говорит ни слова. Но в то же время он и психологическую характеристику героев освобождает от излишеств, фиксации случайных, необязательных впечатлений, уводящих в сторону от понимания внутреннего смысла ситуации. Проникая в этот момент в их внутренний мир, Платонов как бы синтезирует их чувства, находит точные, обобщенные — порой лирически обобщенные — формулы их психологического состояния, проясняющие не только интимно-личный, но и более общий план их внутренних эмоциональных движений.

«Все шестеро, и седьмой отец, бесшумно находились вокруг мертвой матери и молчаливо оплакивали ее, скрывая друг от друга свое отчаяние, свое воспоминание о детстве, о погибшем счастье любви, которое беспрерывно и безвозмездно рождалось в сердце матери и всегда — через тысячи верст — находило их, и они это постоянно, безотчетно чувствовали и были сильнее от этого сознания и смелее делали успехи в жизни. Теперь мать превратилась в труп, она больше никого не могла любить и лежала как равнодушная чужая старуха.

«Каждый ее сын почувствовал себя сейчас одиноко и страшно, как будто где-то в темном поле горела лампа на подоконнике старого дома, и она освещала ночь, летающих жуков, синюю траву, рой мошек в воздухе, — весь детский мир, окружающий старый дом, оставленный теми, кто в нем родился; в том доме никогда не были затворены двери, чтобы в него могли вернуться те, кто из него вышел, но никто не возвратился назад. И теперь точно сразу угас свет в ночном окне, а действительность превратилась в воспоминание» (стр. 252—253).

Поэтому, когда эти персонажи, полные смысла и значения в соотношении с главной «героиней» рассказа, в следующей ситуации, в момент своего «шумного» поведения, оказались как бы чересчур прозаичными в своей естественной обыденности, тем самым они обнаружили свою нравственно-психологическую недостаточность, тотчас не могущую не прийти в противоречие с их же значимостью, которая особенно подчеркивалась в соотношении с материнскими истоками, «давшими сыновьям обильную, здоровую жизнь». Поэтому-то здесь и оказалось достаточно буквально одной ремарки, доверенной к тому же автором ребенку, в котором безошибочнее всего чутье, такт в самые сложные минуты, чтобы внутренне сигнализировать об этом.

«Мне бабушку жалко. Все живут, смеются, а она одна умерла», — сказала заплаканная внучка.

Но этой же «ремарки» было довольно и для того, чтобы обозначить момент диалектического перехода данного психического состояния по контрасту в другое, когда назревшее противоречие внутренне снималось и герои во всей своей нравственно-психологической сложности как бы снова возвращались на тот высокий уровень, который отвечал социальному критерию нравственного ощущения бытия. Насколько нелегко человеку нести в себе высокое трагическое чувство, не утаивая и не скрывая его от окружающих и притом отнюдь не «демонстрируя» его, насколько дорого обходится глубокое его переживание, говорит состояние «третьего сына», не принимавшего участия в веселье, после того как он «успокоил всех своих братьев и они перестали даже разговаривать». Платонов к тому же, верный себе, не описывает, не подсказывает и здесь ничего читателю, передавая все в драматической манере. «Третий сын вдруг выпрямился, протянул руку во тьме и схватился за край гроба, но не удержался за него, а только сволок его немного в сторону, по столу, и упал на пол. Голова его ударилась, как чужая, о доски пола, но сын не произнес никакого звука, — закричала только его дочь» (стр. 256).

В рассказе этот «драматический» момент накладывает особый отпечаток конкретности на завершающую обобщенную формулу психологического состояния всех остальных героев, свидетельствующего и об их внутреннем переломе под влиянием поведения «третьего сына», «самоочищении от шлаков», мешающих приведению в нравственно-психологическое единство собственного человеческого «я» и отношений с окружающей средой.

«Через несколько времени, когда третий сын опомнился, все другие сыновья уже были одеты в свою форму и одежду. . . Они поодиночке, тайно разошлись по квартире, по двору, по всей ночи вокруг дома, где жили в детстве, и там заплакали, шепча слова и жалуясь, точно мать стояла над каждым, слышала его и горевала, что она умерла и заставила своих детей тосковать по ней; если б она могла, она бы осталась жить постоянно, чтоб никто не мучился по ней, не тратил бы на нее своего сердца и тела, которое она родила. Но мать не вытерпела жить долго» (стр. 256).

Благодаря такой обобщенности завершающая психологическая характеристика, в которой был как бы сконцентрирован весь эмоциональный тон рассказа, получает достаточно простора для постановки проблем более общего — почти «вечного» — порядка и тем самым с потрясающей яркостью оттеняет мысль о гуманистическом значении и ценности истоков новой жизни — материнской человеческой жизни, израсходованной на создание «могучей» поросли нового общества, свидетельствующей

о неодолимости жизни и именно в силу ее черпающей соки в своем движении прямо из начальных истоков, не порывая связей с ними.

Даже в тех случаях, когда на первый план у А. Платонова выходит *событийная* сторона, он и в глубине ее умеет отыскать движущие пружины, а в отношении конкретных поступков героя или героини выбором именно того, а не иного их поведения подчеркнуть значение закономерности именно подобного *фабульного* протекания. Тем самым писателю удается оттенить нравственно-психологическую сторону поведения нового человека, его поступков, обусловленную социально-нравственной обстановкой нового времени.

В таких случаях, как например в рассказе «На заре туманной юности», в цепи хронологических периодов автор более тщательно останавливается на таком, в котором персонаж прямо и непосредственно сталкивается с жизненным препятствием, вынужденно наталкивающим его на единственно возможный при новом укладе жизни выбор дальнейшего поведения. Оставшаяся без родных, с большим трудом добравшаяся до места жительства тетки, девочка Ольга по существу вышвыривается из дома родственницы, причем автор умеет психологически достоверно показать, какую глубокую травму получила молодая душа. Для этого ему достаточно, с одной стороны, «предметного» воплощения состояния героини, а с другой — внутренней его расшифровки. В тот момент, когда раздавались теткинны нарекания в адрес «сироты несчастной», как бы она не «подавилась ее куском», «Ольга лежала неподвижно, обратившись лицом к стене; она свернулася в маленькое тело, прижав колени почти к подбородку, сложив руки на животе и склонив голову, чтобы дышать себе на грудь и согревать ее; измощенное, серое платье покрывало ее, но это платье было уже не по ней, — она из него выросла, и его хватало лишь потому, что Ольга лежала тесно сжавшись» (стр. 330). Когда же Ольга вынуждена была уйти из дома тетки на улицу незнакомого города, хотя у нее самой и достало сил первой сказать: «Я у вас не останусь», — она оказалась словно парализованной этой «взаимоисключающей философией», жертвой которой в данный момент она стала. «На улице было утро, с неба светило теплое солнце; скоро будет уже осень, но она еще не наступила, только листья на деревьях стали старыми. Ольга пошла мимо домов по чужому, большому городу, но смотрела она на все знакомые места и предметы без желанья, потому что она чувствовала сейчас горе от своей тетки, и это горе в ней превратилось не в обиду или ожесточение, а в равнодушие; ей стало теперь неинтересно видеть что-либо новое, точно вся жизнь перед ней вдруг омертвела. Она двигалась вперед вместе с разными прохожими людьми, что видела вокруг, тотчас забывала» (стр. 331).

Но эта психологическая травма, оказывается, еще больше подспудно «цементирует» в героине все то лучшее, что привнесено в ее душу новой жизнью. Словом, происшедший под влиянием неблагоприятных условий как бы «антисдвиг» в сознании и чувствах молодого существа, свидетельствующий о нравственной сопротивляемости подобного «человеческого материала», делал особо психологически мотивированными последующие случайные обстоятельства (в которых писатель, естественно, видел проявление социально закономерного), благодаря которым жизнь Ольги входит в нормальную колею. Ведь именно благодаря этим обстоятельствам происшедший в героине «антисдвиг» и имеет не чисто «психическое», а прежде всего социально-психологическое содержание, поскольку он зиждется на определенной материальной основе, позволяющей человеку в его жизненной практике реализовать нравственные нормы нового общества.

«Тревога и грусть перед жизнью, вызванные в Ольге смертью родителей, ночлегом у тетки и сознанием, что все люди обходятся без нее и она никому не нужна, теперь в ней прекратились. Ольга понимала, что она теперь дорога и любима, потому что ей давали одежду, деньги и пропитание, точно родители ее воскресли и она опять жила у них в доме. Значит, все люди, вся Советская власть считают ее необходимой для себя, и без нее им будет хуже» (стр. 333).

В свете этой позитивной стороны психологического повзреления героини и проходят все последующие события, связанные с дальнейшим «хроникальным» протеканием ее жизни. И ее терпеливое, мужественное и в то же время полное доброй отзывчивости по отношению к морально сдавшей подруге поведение на курсах в трудные для страны дни, и душевная привязанность к малолетнему ребенку, и, наконец, сам подвиг, совершенный во время служебной практики, потребовавший сознательных усилий, чтобы ценой своей жизни предотвратить крушение воинского состава,— все это как бы наперед имело надежную психологическую подкладку, зиждилось на прочной нравственной основе, которая навсегда пустила корни в ее психике, во всей ее человеческой натуре, позволяя героине заявить о себе уже как о новой личности, не только не терпящей преступности человеческого равнодушия, но преполненной доброй и строгой заботы и ответственности за все, что происходит вокруг. В «сгущенном» виде эти качества новой психологии человека выражены в заключительной сцене. Тяжело раненная Ольга, еще не зная своего будущего исхода, хочет видеть только одного человека, Юшку,— того мальчика, которого она сама поставила на ноги, в которого вложила лучшие силы своей души, кому отдала всю свою юношескую доброту и отзывчивое сердце.

«Командир склонился к Ольге, лежавшей на диване в телеграфной комнате:

— Кого вы хотите увидеть? Мы сейчас вызовем. Может быть, родственников или друзей?

— Юшку, — сказала Ольга. — А больше никого не надо: пусть за меня все люди на свете живут» (стр. 347—348).

А. Платонову достаточно такта и там, где противоречие остается *открытым*. Ощущение авторской правоты на этот счет служит как бы камертоном внутренней настроенности героев, чистоты звучания их психологии во всей сложности и противоречивости диапазонов и «регистров» ее проявления, не фальшившей ни в одном из своих «переходов», и, наконец, самого тона произведения в целом.

В рассказе «Бессмертие» стоило писателю дать лишь один вступительный эмоционально-смысловой «аккорд», как бы конденсирующий авторский взгляд и задающий тон дальнейшему повествованию, как под влиянием тошкой, почти невидимой психологической «препарации» читатель готов целиком окунуться в одушевленный, полный движения, сложностей, противоречий и страстей мир, в каждом проявлении которого — страсти, сложности и противоречия человека: «После полуночи, на подходе к станции Красный Перегон, закричал и заплакал паровоз ФД. Он шел в зимней тьме глубокой силою своего горячего живота и затем переходил на нежное, плачущее человеческое дыхание, обращаясь к кому-то безответному. Умолкнув на краткое время, ФД опять пожаловался в воздух, причем в его сигнале уже можно было разобрать человеческие слова, и тот, кто слышал их сейчас, должен почувствовать давление своей совести, потому что машина мучилась — на материнском крюке ее тендера висел беспомощный, тяжеловесный состав, а на входном светофоре был сделан красный сигнал».<sup>30</sup>

Через подобное психологическое ассоциирование писатель и все происходящее дальше заставляет читателя увидеть по-платоновски. А открывается перед ним во всей своей сложности и противоречивости, во всей переизменности противоположных сторон бесконечно разнообразная, меняющаяся, неисчерпаемая, проявляющаяся самыми всевозможными гранями сущность человека нового времени, не то что живо, а нестово и непосредственно реагирующего всеми мельчайшими фибрами своей души на окружающую его жизнь, воспринимающего ее как действие. И в какой бы момент и какой бы стороны этих связей ни касался А. Платонов, они воссоздаются не как замкнутый в себе круг явлений, не как постоянная величина, а как непрерывное «движение» впечатлений, мыслей, чувств. А движение, как известно, — это — не просто последовательная связь различных состояний, поскольку оно всегда включает сочетания, столкновения разнородных начал.

<sup>30</sup> «Литературный критик», 1936, № 8, стр. 114. Далее ссылки в тексте.

Новые качества внутреннего мира нового человека при своем проявлении не могли не поразить писателя особой активностью взаимоотношений между их взаимоисключающими, противоположными сторонами. Но избранная для этой цели форма «самоанализа», на характерность которой для А. Платонова обратил внимание А. Иезуитов в исследовании о рассказе второй половины 30-х годов,<sup>31</sup> включала не просто показ противоречивости психических состояний героя, а тот необходимый аспект проявления его созидательного предназначения — главного содержания его жизни, которым были обусловлены все «вторичные» реакции его психической жизни. В свете этого высокого критерия и происходит психологическое самораскрытие героя. «Ему давно стало ясно, что транспорт в сущности простое, нетрудное дело; но отчего же он требует иногда не обыкновенного, естественного труда, а страдальческого напряжения?.. Мертвый или враждебный человек — вот трудность! Поэтому нужно постоянно, непрерывно согревать другого человека своим дыханием, держать его близко, чтоб он не мертвел, чтоб он чувствовал свою необходимость и, хотя бы от стыда и совести, возвращал полученное извне тепло помощи и утешения в виде честной жизни и работы... Но пока далеко не у всех людей душа обращена вперед — в работу и в будущее; у многих она гнездится далеко в тылу, на домашнем дворе, где ходят куры, хозяйствует жена, стареет утварь, изнашивается одежда и ютятся ветхая лужда, от которой до костей прозябает всякий человек и тайно плачет слезами себе внутрь, в кровь своего тела» (стр. 118). Но если смысл и цель его деяния реализуется как богатство для окружающих и для будущих поколений, то лично для него оно вроде бы парадоксально оборачивается человеческой неполноценностью. «...в нем еще много томилось цельной, чистой силы, — и странно было желать скорее растратить эту силу, истомить себя в труде и заботе, чтобы уже другое, незнакомое, лучшее счастливое сердце воспользовалось результатом расточенной, беспощадной к себе жизни, а сам Левин, казалось ему, не мог бы никогда жить полноценно. Он себя считал временным, проходящим существом, которое быстро мигнет в историческом времени, — и больше не будет таких восторженных, периптересных, озадаченных вагонами и паровозами людей, и может быть — хорошо, что их не будет» (стр. 124).

Так под «током» противоположных начал и проходит жизнь «великого, бессмертного» здесь, на земле, человека, отрицающего себя во имя будущей жизни.

Благодаря же тому, что «монологические» части «самоанализа» выглядят не просто как несобственно прямая речь, а как еще более сгущенные «формулы» самого существа внутренних

---

<sup>31</sup> См.: Русский советский рассказ. Очерки истории жанра, изд. «Наука», М.—Л., 1970, стр. 410—413.

стремлений и переживаний героя, в которых заключена как бы «квинтэссенция» его мысли и чувства, сама противоречивость психических процессов, происходящих внутри человека, воспринимается шире обычной человеческой субъективности и предстает тем самым как объективное начало жизни социалистического общества, как составной ее элемент.

Так в борении противоречивых начал самого создателя нового общества была найдена художником одна из важнейших психологических координат на оси нового социалистического времени, точка, без которой нельзя начинать отсчет, чтобы продолжать движение вперед, не потеряв источника самого развития. В этом сказалась сильная гражданственная сторона психологизма А. Платонова, не сокрывшего ленинскую истину в отношении того, что и в социалистическом обществе нельзя игнорировать неумирающие законы диалектики, поскольку «жизнь идет вперед противоречиями, и живые противоречия во много раз богаче, разностороннее, содержательнее, чем уму человека спервоначалу кажется».<sup>32</sup>

Недаром повеллист оказался таким непримиримым в рассказе «В прекрасном и яростном мире» в отношении привнесенного, «навязанного» человеку и жизни извне, того, что не отвечало, не составляло ее существа, правды, что, таким образом, и в условиях новой действительности препятствовало свободному развитию личности. Используя и здесь весь свой богатый арсенал в раскрытии психологии столкновения двух противоположных начал, вскрывающей преступность возведения в закон якобы беззащитность человека перед неумолимым историческим потоком, автор увеличивает психологическую нагрузку рассказа личностью рассказчика, не только «субъективировавшего» повествование, но и высказавшего лично от себя со всей убежденностью приговор преступной людской пассивности перед течением самого исторического времени, утвердившего личную ответственность человека перед лицом истории. Его психологическая достоверность тем убедительнее, что высказал он в переломный момент для самого рассказчика, почувствовавшего обязанность поступить, как истинно ловкий человек. «Я не был другом Мальцева, и он ко мне всегда относился без внимания и заботы. Но я хотел защитить его от горя судьбы, я был ожесточен против роковых сил, случайно и равнодушно уничтожающих человека, я почувствовал тайный, неуловимый расчет этих сил в том, что они губили именно Мальцева, а, скажем, не меня. Я понимал, что в природе не существует такого расчета в нашем человеческом, математическом смысле, но я видел, что происходят факты, доказывающие существование враждебных, для человеческой жизни губительных обстоятельств, и эти губительные силы сокрушают избранных,

<sup>32</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 47, стр. 219.



возвышенных людей. Я решил не сдаваться, потому что чувствовал в себе нечто такое, чего не могло быть во внешних силах природы и в нашей судьбе, я чувствовал свою особенность человека» (стр. 414).

Платоновский психологизм и позволил возвести в закон прежде всего «особенности» социалистического человека, позволив именно со стороны его «психологии» взглянуть на социальные противоречия окружающего мира, увидеть тенденции его развития. В этом ему во многом помогли его писательские качества как человека «эмоционально мыслящего», та повышенная «эмоциональная грамотность», о которой говорил в это время М. Горький и которая предполагала как способность писателя настолько глубоко проникать во внутренний мир нового социалистического человека, чтобы можно было ощутить сам процесс переплавки его сознания в новые эмоции, так и высокую культуру «чувственного мышления» самого писателя.

Но как бы новеллистика 30-х годов в своих высших достижениях в решении проблемы психологизма ни обладала эпической емкостью и проблемностью романного жанра и как бы ее психологическая концентрированность ни позволяла подниматься до значительных социально-философских обобщений, оставалась немолчалимая потребность в распахке «психологической» почвы ведущим жанром в общественно-литературной жизни этого времени. Настоятельность этой потребности особенно видна была в усилившейся тенденции внутри жанра романа «к широким обобщениям... развернутым картинам действительности... к осмыслению... нашего героического настоящего, большим прогнозам, обоснованным наглядными живыми образами развития и роста страны».<sup>33</sup>

#### 4

Большому эпическому жанру в силу его «видовых привилегий» удалось в это время наиболее интенсивно вторгнуться в психологическую сферу эпохи и тем самым со всей отчетливостью обозначить рубеж перехода всей литературы к новой стадии развития. Уже отмечалось, что именно этот период характеризуется вершинными достижениями в плане социально глубокого психологического анализа. Но этот новый уровень психологизма романного жанра делал еще более актуальной проблему художественного постижения «в самом глубоком смысле диалектического процесса глубокой метаморфозы нашей страны», «диалектического процесса становления нового человека», процесса формирования его психологии. Другими словами,

---

<sup>33</sup> К. Федин. Художественная проза ленинградских писателей. «Литературный критик», 1934, № 9, стр. 106.

перед романом стояла задача со всей широтой и обстоятельностью, в только ему доступных масштабах запечатлеть картину качественно нового проявления народной психологии в условиях утверждающегося социалистического общества, явившегося результатом «совершенного перерождения миллионных масс» народа. Нужен был «большой психологический роман», который на новом уровне психологического анализа мог бы вторгнуться в процесс движения народной психологии, обозначившего качественно новый этап в социалистическом сознании. Надо было со всей многокрасочностью романной палитрой отразить новые «комбинации» классовых чувств, новое самочувствие социалистического человека, которое, как тонко заметил в свое время А. В. Луначарский, «основывается на невыраженных, быть может, в порядке ясного разума и суждения взаимоотношения субъекта и среды: преодолет меня среда или я ее преодолею»,<sup>34</sup> — словом, дать пластическое, сплетенческое воплощение самих «психологических эмоциональных доминант, которые соответствовали основным переживаниям» широчайших слоев народа в этот новый исторический период.

Неудивительно, что именно в тот год, когда появился на свет роман А. Малышкина «Люди из захолустья», свои «литературные мечтания» А. С. Макаренко связывал прежде всего с «психологическим романом», сетуя по поводу того, что «писатели слишком мало пишут о переживаниях своих героев, описывая главным образом факты, события, то есть то, что происходит вокруг людей, а не в людях». В своем желании относительно того, что «очень хочется прочесть книгу, где были бы настоящие переживания, которыми наполнена жизнь каждого из нас», он даже пожалел о том, «что Шолохов пишет только о деревне», поскольку «именно от этого писателя, который с необычайной глубиной и яркостью анализирует переживания своих героев, можно ждать той книги, о которой я мечтаю».<sup>35</sup>

Но если последний решал не менее, если не более грандиозные психологические задачи в масштабах эпоса, то наивысшие достижения собственно социально-психологического жанра принадлежали А. Малышкину, числившемуся по «критическим разрядам» в «творческом резерве» литературы, по оказавшемуся в этом смысле на самом ее «переднем крае».

Надо заметить, что почему-то обычно такой жанровый тип советской прозы ограничивают рамками 20-х годов на том основании, что первые крупные произведения советских писателей «явились и не могли быть не чем иным, как формой психологического романа, то есть той разновидностью жанра, которая была

<sup>34</sup> А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. Учпедгиз, М., 1958, стр. 141.

<sup>35</sup> А. С. Макаренко, Сочинения в семи томах, т. VII, изд. АПН, М., 1958, стр. 162—163.

глубже всего развита реалистической литературой прошлого и наиболее соответствовала переживаемому моменту». Все это верно. Но вот своеобразие «переживаемого момента» эпохи 30-х годов снова обусловило потребность в аналогичном типе романа. Ведь когда усилиями Д. Фурманова, А. Фадеева и других было положено начало новой традиции в реализации социально-психологического метода, ее значение состояло в нахождении «инструмента», позволяющего, как справедливо замечает Л. Ершов, «фиксировать малейшие перемены, которые совершаются в человеческих характерах под влиянием революционных событий».<sup>36</sup> Социалистические же преобразования, как известно, были связаны с еще более глубокими и сложными «переменами» в человеческой натуре, и именно в силу той же действующей «причины» снова появилась потребность собственно психологического исследования явлений социалистической действительности, но, конечно, с учетом нового уровня психологизма, достигнутого литературой в целом.

Под пером А. Малышкина, так сказать, «обычные» приемы психологического метода получили новое, социально насыщенное наполнение, обусловленное тем, что принципиально иное установление психологических связей между личностью социалистического общества и окружающей ее социальной средой в то время требовало особой одномоментности «проявления» процессов, происходящих внутри человеческого «я» и тут же взаимосвязанных его с окружающим внешним миром.

В каком бы месте движения сюжета, почти в любой его точке, ни представлял писатель своего главного героя Ивана Журкина (этого же принципа он придерживается в отношении почти всех персонажей), он каждый раз раскрывает его почти одновременно в отношении как «к самому себе», так и к окружающей среде. С одной стороны, это позволяет воспринимать его внутренний мир как действительно самостоятельный и особенный, с другой — писатель создает представление о включенности психологии героя в более широкий жизненный процесс, благодаря чему личность героя приобретает общенародные, национальные свойства.

Вот Журкин в начальной главе «Разлука», «набедовавшись» и оставив дома «шесть ртов», бежит из Мшанска «хороших делов искать». Отдельными психологическими штрихами («гробовщик, которого одолевала тоскливая дума, заворошился»; «он... поддакивал, чтоб свое заглушить, незаглушимое, от которого в горле ело слезой») автор дает почувствовать состояние тоски и страха героя в предчувствии неизвестного будущего, но тут же, соотнося героя с внешним миром, позволяет ощутить и более глубокие истоки его настроения: «И опять просветило Журкину за ме-

---

<sup>36</sup> Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Изд. «Наука», М.—Л., 1967, стр. 104.

тельно некое становище: горят бездомные костры, люди ворауют что-то постылое, приплясывая от стужи».<sup>37</sup>

Вот он уже стоит в очереди на станции за билетом. Его внешний вид как бы проявляет психологию мшанской мастеровщины, привыкшей, несмотря на свои мытарства, к основательности, особенно того, что сделано собственными руками. «... на Журкине, как изба, стояло ватное, на солидность сшитое когда-то пальто, даже с вихорками бывшего каракуля на воротнике; под пальто жалостливая баба накрутила ему еще пуховый платок, а на ногах, обутых в трое чулок, корбились валенки выше колен, добротнo подшитые по низам кожей: всю окопировку сделали из последней копейки. И явственно путлялись в этом барахле слезные проводы, ребячье вытье, осиротевшие верстаки» (стр. 121). И если только последняя авторская «приписка» говорит нам о теперешнем его состоянии, то локальность намека тут же «расширяется» снова внешним «видением», которое заставляет глубинные струны его души откликнуться на более кардинальные тревоги. «Въедливо лез в глаза глянцеvито-разноцветный плакат, повешенный как раз возле лампы»; «Колокол ударил: поезд выходил, вышел уже — чугунный, метельный, неостановимый, как смерть... Гробовщик глянул опять на плакат, на эту красивую, веселого вида пассажирку, которая облокотилась на автомобиль, в играющей по ветру вуалетке, на белые дворцы за ней, на синее, как жар-птица, море. И страшно ему стало, что есть где-нибудь на свете такая легкая жизнь» (стр. 121).

И скопище людей «со страшными сундуками, ридувшееся на вагоны», и «вагонная маята», и «чужедальные мраки», проплывающие за окном, и разговоры о стройке, «на которую палаживали и Журкин с Петром», «о колхозе», о пайках, о талонах — все это исподволь входит в Журкина в его новом положении и объясняет, почему он выглядел не только «обездоленно сгорбившимся, задумавшимся певедомо над чем», но и более собранным, особенно тогда, когда ему надо было «выведать, как там, на стройке», и он «слушал, жадно наставив ухо, поматывая согласливо косматой головой. Почему-то крепко и уважительно верилось шахтеру. Ну, уж только бы работа была, на пицу и на тяжелшну не поглядит, изо всех сил принажмет!» (стр. 194).

Порой такое взаимопроникновение «внешнего» и «внутреннего» в психологическом «потоке» помогает с тонкой психологической непредвзятостью постичь логику глубинно «внутреннего» состояния героя в какой-то важный для него момент. Вот они — Журкин с Петром уже у цели. «Над будкой с кишятком висел плакат: „Привет передовым пролетариям, едущим строить миро-

---

<sup>37</sup> Александр Малышкин, Сочинения в двух томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1956, стр. 120. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

вой гигант!“. Но утром, когда подъезжали к месту, «через дырочку в окно привиделся Журкину одинокий ветряк, растопыривший крылья неподалеку за полотном. Фундамент кирпичный осел на один бок: ветряк кривился споро, локнуто; может быть, лет с десяток уже на нем не мололи. На целый день от этого ветряка придавило уныньем». И, вероятно, именно по этой причине он и мог только разглядеть на площадках «встречного» лишь один «обтрепанный народ». Но подобное «зрение» только усугубило его собственное психическое состояние. «Журкин спрашивал, не со стройки ли взад едут.

— С нее самой.

— А какая причина?

Мужик с сумою на спине, бывалый, вроде ходока, для смеху подтолкнул другого плечом. Оба с издевкой оскалились.

— Поезжай, узнаешь, какие длинные рубли бывают.

Гротовщик поплелся к вагону, больше уже не спрашивая» (стр. 200—201).

Писателю, кроме того, надо было не упустить поступательности развития происходящих внутри человека процессов, обусловленного внутренней борьбой взаимоисключающих нравственных начал, результатом психода которой являлись новые качественные образования в сложном психологическом комплексе личности. Чтобы передать всю совокупность «переживаний» человека в условиях упрочивающейся социалистической действительности, которые, как известно, есть отражение противоречий реальной жизни, «реальности социализма», т. е. его психологию, для этого недостаточно было фиксировать «колебания», внутренние движения, «вопросы», раздумья, касавшиеся психического существа человека в связи с той или иной конкретной обстановкой. Необходимо было психологическому анализу придать функцию обнажения исторической закономерности тех или иных реакций героев.

При этом А. Малышкин со всей полнотой использовал и в этом отношении возможности романного жанра. Если малая эпическая форма, так сказать, «демонстрирует противоречие», то роман раскрывает его с широтой и последовательностью, пылыми словами, исследует по возможности весь процесс «движения» основного противоречия, положенного в его основу, выясняя со всей скрупулезностью всю сеть внешних и внутренних причин, сложных и противоречивых жизненных взаимосвязей и обусловленностей.

Учитывая исторический и собственно эстетический аспекты, художник внутренним движущим импульсом своего романа сделал действительно одно из основных противоречий строящегося социалистического общества — противоречие между личными и общественными интересами человека. Как, почему, под влиянием каких обстоятельств человек оказывается способным

преодолеть подобное противоречие и тем самым стать на деле новым человеком — этому и посвящено всестороннее художественное исследование, основой которого является психологический, социальный и экономический анализ.

Именно в этом плане автор и исследует сложный «механизм» противоречий, обуславливающих весь жизненный комплекс героя, их зарождение, накопление, преодоление, разрешение и, как результат, достижение нравственного единства внутри человеческого «я», в отношении его с окружающей средой.

Особенно важным в идейно-художественной концепции романа и потому очень тонко исполненным является тот момент внутреннего развития героя. «метаморфозы» его нравственного облика, который завершился психологическим сдвигом, зафиксировавшим его включение в социалистический коллектив, в создание новых — социалистических — форм жизни.

Журкину, приехавшему на стройку с тем, чтобы немного подработать, чтобы «ребят окопировать», вроде бы и нет дела до самого «строительства», и потому он, естественно, чужд всему тому, что исходит от таких людей, как Подопригора. Но именно первое соприкосновение с подобным человеком и зарождает в нем искру душевного противоречия. «Как-то вечером заявилось в бараке беспокойство — уполномоченный от рабочкома, партиец Подопригора. Первым делом зашел в каморку к кастелянше выпить. Журкин под вопросительным его взглядом резко подхватил чурбашек, смел в охотку починочное свое барахлишко и убрался в общее помещение. Чужого как бы племянника показался гробовщику этот человек. Пожилое медное лицо его изморщилось и обгорело не от солнца, а от плавильного жара, где-то в отроду железной, машинной стороне...» (стр. 217).

Таково начало назревшего конфликта в отношении Журкина к «общественному». От возникшего страха, от недоверия, от непрерывного ощущения неуверенности, поскольку Журкин «мало надежности примечал в здешних делах» и потому «будущее виделось ему при этих обстоятельствах и шатким и малообещающим», противоречие это обостряется. В этот момент его психологическая «подоплека» как бы вырывается наружу. Подстегиваемый артелью («— Мастер! ты за всю артель говори. Ты джеее всех»; «— Мастер, тебя артель просит, не бойся, говори!»), Журкин «выпалил» Подопригоре вроде бы то, что и говорить не следовало, но что «сидело» в нем: «— Ну, дак тогда что ж... тогда скажу... — Он в ужасе откашлялся. — Каждый, значит, завсегда хочет себе кусок получше оторвать. Так.

И вдруг зацепенел и смолк. От устремленных на него глаз, от тишины все сразу пропало из головы да и его самого не было на свете. Так и стоял...» (стр. 246—247).

Писатель дает тонкое описание внутреннего протекания конфликта, который, если так можно выразиться, с этого момента

изнутри как бы «гложет» героя, делая его психику до «оголенности» чуткой в отношении готовящегося, как ему кажется, «возмездия». Непаром ему так хочется найти какую-то внутреннюю поддержку. «Гробовщик тербил на себе пояс, бородой уткнувшись в грудь, смиренный.

— При старом режиме столько бедовал... Ну, видно, жизнь моя такая, Поля, что до могилы бедовать надо...» (стр. 248). Но, не найдя ее, он вынужден еще более внутренне «напрячься», чтобы не утратить момента его прихода, хотя и был убежден, что «невозможно для него хоть что-то противопоставить этой грозной, в любую минуту готовый смять его силе: „Слеза мы, а не люди“». И при каждом появлении Подопригоры («у гробовщика неумолимо сжималось сердце». Далее автор как бы «нагнетает» внутренние психологические реакции одна на другую, начиная от «жуткой оторопи» в ожидании слов доклада Подопригоры (герою казалось, что «в любую минуту мог сотворить позорище над ним этот человек») и кончая восприятием заключительных «трудных» слов докладчика, якобы относящихся к герою лично («Разве мы не знаем, как всякая нечисть напрягается кругом нашей страны и только ждет своего момента... Они под маской примостились и тут, на стройке, и втихомолку обделяют грязные делишки!.. мы его видим... мы его скоро вытащим за уши на вольный свет!»). «...гробовщик пришибленно ждал, когда дойдет до него, разразится... Руки у Журкина неповинно тряслись. Вот, вот... («Это про кого?»)... (Журкин содрогнулся)...

«И Тишка, выкормленныш, прихмурился, тоже позаимствовался злобой, и Поля не оглянется ни разу... Теперь уж ясно: больше ни спокойной жизни не будет здесь, ни добытку...

Сейчас крикнет вслух: „Смотрите же, вот где враг!“ Журкин ошеломленно взирал на неостановимый, гремящий рот Подопригоры» (стр. 285).

Но время идет, а несмотря на переданный «по секрету» и кажущийся логичным «слух»: «Тебя, слышь, скоро в рабочком к секретарю вызовут», — «возмездие» не наступает. Больше того, герой ощущает дальше как бы благотворное влияние Подопригоры на все, что касается его личных забот и дел. «Журкину вспомнился прошедший день, непривычно взвигренная в работе артель; вспомнилось, как и на себе, частице ее, ощущал он каждую минуту неотстанные, упрямо направляющие руки. „Да, эти не упустят, умеют свое взять от человека, без скидки“...

— Они, коммунисты-то, везде промеж себя, как войско, сцеплены, — сказал Обуткину.

— Именно... не как мы, простаки» (стр. 383—384).

Впечатления подобного рода вносили уже не просто количественные, а качественные изменения в протекание внутреннего конфликта, создавая предпосылки для нового его фазиса. Поэтому когда «упрямо направляющие руки» Подопригоры пристроили

Журкина к любимому «деревянному делу», его психика уже была как бы подготовлена к необходимости «перелома». Он наступает в тот момент, когда смысл его будущей жизни как бы материализуется перед его взором «грудами успокоительного, свежееобструганного и опиленного дерева сливочного цвета, а кое-где тронутого, сквозь стеклянную стену, розоватостью апрельского вечера» и источающего «исконный горьковато-скипидарный аромат».

Именно в этот момент «в гробовщике сокрушилось что-то». Но подобное потрясение как бы приоткрывает завесу перед героем: «Возможно, только в эту минуту открылась ему вся громада, необъятность стройки» (стр. 428). «Перелом» закрепляется, если можно так выразиться, «материально», положив начало преодолению героем нравственного конфликта, в результате чего меняется его личное отношение к «общественному». «На воротах завода появился приказ: „Столяра Журкина И. А. зачислить бригадиром сборочного цеха с сего...“. Через эти ворота, мимо блистающей на них, поющей бумажки, гробовщик входил теперь как свой человек» (стр. 429). И вот — нравственный результат: «Прочности — вот чего никогда не знал он в своей рабочей судьбе. Но теперь он упрямо захотел ее, этой прочности, он захотел ее и для завода, для всей стройки. Ибо то, что его провели приказом, было уже прочно. Приказом Журкина проводили в первый раз в жизни. „Да, тут чегой-то получается“, — приятно содрогался он, потирая руки» (стр. 429—430).

«Прочность» становится своего рода нравственным мостом между личными устремлениями героя и устремлениями общества, которому позарез нужны были умелые руки и умные головы. Тем самым автору удалось вскрыть самые корни новой морали социалистического человека, наполняющей новым смыслом его созидательное предназначение и тем самым восстанавливающей его в правах личности. «Работа обуяла его, как лихорадка. Он работал до полуночи, разгибаясь только на обед и не ощущая при этом ни тяготы, ни изнурения. А если и ощущал, тягота эта была приятна и благодетельна, как лекарство, она постепенно как бы очищала организм, восстанавливала радость духа. Радость! Давно не пробовал этого кушанья гробовщик... От верстака его могли оторвать теперь только с мясом» (стр. 431). «Я за дело беспокоюсь», — отныне это становится жизненным девизом Журкина.

Но тонкий психолог не заканчивает на этом «эмоциональный... процесс превращений» (М. Горький) в душе героя. Разрешение конфликта, затрагивающего психологию героя, он мог считать исчерпанным лишь тогда, когда оно закреплялось не только в его сознании, но и в его эмоциональном восприятии, тем самым как бы обогатив, подняв на новую ступень всю его нравственную натуру. В герое появляется потребность духовного единения с тем самым человеком, который открыл ему смысл но-



вого мира, который указал, как можно на деле свое личное, интимное слить с общественным. «Гробовщику не просто хотелось отплатить человеку за добро, — ему хотелось сделать так, чтобы Подопригора загордился им, чтобы Журкин был поставлен ему в заслугу. Подняться как-то необыкновенно, совершить чудо!» (стр. 432). Поэтому-то именно в тот самый момент, когда, наконец, «ничем не колеблемое успокоение охватило его, впервые охватило за многие-многие годы, может — за полжизни, успокоение не только за себя, но и за Полю-жену и за спрут-ребятишек», в нем шевельнулось истинное человеческое раскаяние. «...вспомнил, как в отчаянии, против самого себя, пожелал однажды этой зимой Подопригоре: „Если б простудился он, — в одной кожанке ведь ходит, — простудился бы да слег“. Вспомнил, и на весь день к чертям расстроился гробовщик» (стр. 433).

В психологическом прослеживании одной из главных душевных коллизий центрального героя сказалось особое умение живописать психологию человека и как носителя определенной общественной тенденции и в то же время как неповторимой живой индивидуальности. В этой взаимосвязанности особенно ощутимо социальное значение психологического «перелома», совершившегося в нравственном существе героя, логика протекания которого отражала логику исторического поворота, исторического «перелома», открывшего дорогу социализма для всего народа и тем самым отвечавшего ископным потребностям в осуществлении его многолетних чаяний. Тем самым писателю удалось зафиксировать тот резонанс в мироощущении поколений переходной эпохи, который был вызван социальными сдвигами в общественной жизни 30-х годов, ощущавшимися как «главное, последнее, которое ждалось годы».

Благодаря всей совокупности художественно-психологических «открытий» А. Малышкина за эволюцией психологии главного его героя «просматривалась» история переживания целым народом своего социалистического бытия, внутреннее движение народной психологии, новые коренные приобретения которой свидетельствовали о небывалом взлете народного, национального духа, явившегося основой морально-нравственной прочности впервые в истории человечества создаваемого «на деле» общества.

Поэтому несколько суженным было бы представление о том, что, «стремясь показать коренные изменения, происходящие в сознании людей в ходе социалистического строительства, Малышкин показывает в основном представителей наиболее отсталых социальных слоев».<sup>38</sup>

В образе главного героя, как видно из художественно-психологического его наполнения, перед читателем предстал не

---

<sup>38</sup> История русской советской литературы в трех томах, т. III. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 279.

просто представитель какого-то социального слоя, тем более «отсталого», а сам народ; именно в нем нашла свое олицетворение та самая «вся Россия», что пошла по новому пути жизни.

Подобный замысел писателю удалось раскрыть со всей полнотой лишь потому, что он не ограничился простым включением собственно психологического анализа в общую систему различных структурно-жанровых средств, а наоборот, именно психологическому анализу подчинил всю образную структуру романа. А. Малышкин так строит сюжет романа, так организует его композицию, так расставляет действующих лиц и сообразует их поступки и каждое их душевное движение, подбирает такую палитру художественных средств, позволяющих со всей тонкостью взаимообусловить этическое, лирическое и собственно психологическое, что все это во всей совокупности — вплоть до мельчайшей художественной детали — служит углубленному психологическому анализу.

Стройное, неторопливое и последовательное развитие сюжета позволяет писателю во всей целостности проследить историю характеров главных героев и тем самым передать их психологию как единый, непрерываемый процесс. «Психология» тем самым как бы преодолевала рамки тех или иных сюжетных обстоятельств и в результате приобретала права своего рода особого «внутреннего» сюжета, обладающего собственной логикой развития. Поскольку писатель придерживается подобного же принципа в психологических характеристиках и остальных героев (Петра и Николая Соустиных, Тишки и др.), то он еще более тесно и непродвзято связывает героев крепкой «психологической» цепочкой, составляющей внутреннюю, а значит, и более глубокую сторону их взаимоотношений. Петр Соустин, например, кроме того, что он несет в себе одну из самостоятельных сторон художественной концепции писателя и тем самым проделывает свой, особый, обусловленный сюжетом путь, опосредованной, но от этого не менее прочной «психологической» связью входит во взаимодействие с «психологией» других действующих лиц и тем самым не просто проясняет ту или иную ее сторону, но и обуславливает определенную закономерность ее проявления и развития. Как бы неприятия ни относился Журкин к Петру Соустину — бывшему «первому человеку деревни», хотя и своему родственнику, в чем сказалась, естественно, определенная социальная «подоплека», в силу которой человек «трудовой» закваски и не мог испытывать иных чувств, но в новой, незнакомой обстановке он как бы даже ощущает в нем внутреннюю потребность и хочет непременно найти в его действиях и для себя внутреннюю поддержку. Долго будет Иван Журкин убежден, что за таким человеком, как Петр, не страшно. Недаром на всем пути к стройке и немалое время на месте в герое, словно рефрен, звучит: «За ним,

как за стеной». «Верно, за ним, как за стеной. Первое время починой гармоний перебежусь... а там ведь и выдадут когда-нибудь жалованье-то!»; «Да, брат, за тобой не пропадешь, недаром ты и в Китае побывал!» — мурлыкал Журкин (стр. 209, 220). Писатель умеет так же тонко показать и «модификацию» подобных «связей», те более сильные психологические факторы, которые способны их видоизменить или даже прервать. Недаром в момент душевного «раскаiania» Журкина по отношению к Подпригоре, когда его «охватило успокоение», он подумал и о том, что «не нуждался он теперь в Петре, за которым не пропадешь, да и ин в ком...» (стр. 483).

В Тишке, молодом паренке, сироте, как бы «отдавались» «все противоречия сердца и ума», которые владели главным героем, и тем самым раскрывалась с еще большей глубиной вся многогранность «психологического» взаимодействия человека и окружающей среды, побуждающей все его внутреннее существо следовать новым закономерностям жизни.

Даже далеко отстоящие друг от друга Николай Соустин, интеллигент, сотрудник редакции, и Иван Журкин, находящиеся вроде бы на неперекрещивающихся сюжетных линиях, и те находят между собой, кроме родственного, еще и «психологическое» родство. Николай Соустин, несмотря на искренность стремлений, очень трудно идет к обретению своего места. Но если Журкин пробился к «прочности», то Соустин и дальше продолжает быть в поисках, и его «психология» свидетельствует о том, что порой не так-то легко преодолеть «давление» исторического потока и слиться с ним. Достоверность подобного «противоречия» при этом особенно психологически убедительно мотивирована тем, что общественная неустроенность героя, все еще не нашедшего места в процессе «созидания», жизненно необходимого дела, сказывается и в его личной неустроенности.

Но чтобы судьбу героя, весь его «мир» можно было еще теснее и естественнее включить в «биографию» самого народа, чтобы от самых истоков до конца можно было ощутить закономерность именно подобной «психологической» эволюции, писателю потребовались и специальные композиционные построения. С этой целью он перебивает свое эпическое повествование лирическим монологом, составившим целую главу «Счастье». «Мы были бедные, мы происходили из курносого, застенчивого простонародья, и я был первым в нашем роду, которого отец дерзнул послать в гимназию, на одну скамейку с господами».

«Мы» — это и Иван Журкин, и его отец, и Николай Соустин, и пекарь Собачка. И тем самым «мы» — это не просто род трудовых людей из старого уездного нищенского захолустья, это самый народ с его золотыми руками мастеров, которому новая жизнь помогла ухватить свою «зарю» и потрогать руками свое «счастье».

Поэтому когда Журкин еще только отправлялся в свое «путешествие», он уже и тогда как бы нес на себе ответ своей «родословной», как бы отождествлявшей его с народом, частицу которого он в действительности представлял. Все это психологически мотивирует и значение малышкинских символов, к которым широко прибегал автор.

Поскольку родословная героя начиналась в Мшанске, то и Мшанское захолустье оказывается не просто центром социальной бури, а воплощением самой социальной бури социалистического преобразования, волны которого захватили и Москву, и Красногорск — всю страну.

Ведь Журкин мысленно бросает: «Прости, прощай, Мшанск!», — когда «волнение» только еще начиналось, когда еще набитый людьми вагон, эта, как удачно выразился критик, малая частица устремившейся в пугающее, желанное будущее Руси, вез только его на стройку в Красногорск. Но когда он уже сам видит результаты содеянного («Как мураши, народ-то... а смотри, чего пагрохали?..»), тогда и Николаю Соустину открывается по-новому «родина» Журкина: «И это был уже не Мшанск: то, что делось в нем, разрасталось по своему смыслу гораздо шире, разрасталось, расхлестывалось во всю неоглядную даль страны» (стр. 364). Вот на какие «дистанции» способен был автор протягивать «психологические связи». Недаром и «панорамирование» здесь несет аналогичную функцию, включая на равных правах процессы, происходящие на селе, в центре и на «стройке».

Вот с учетом каких «масштабов» психологической протяженности раскрывается истинное значение малышкинского героя.

Не случайно в своем выступлении М. И. Калинин оценку этого произведения А. Малышкина связал со своей основной мыслью относительно того, что нынешнее переживаемое время — «это такой скачок, равного которому в истории не было». Поставив в пример писателям его творческую работу, он и оценил результаты воплощения прежде всего основного, «психологического» замысла А. Малышкина, отметив, что «здесь удивительно конкретно, в соответствии с жизненной правдой показан рост людей из маленьких городов захолустья на больших стройках», прибавив тут же, как бы опираясь на художественно-психологическое открытие А. Малышкина: «У нас этот рост идет повсюду и во всех сферах человеческой деятельности».<sup>39</sup>

Творческие достижения А. Малышкина в социально-психологической области романного жанра поднимали советский роман на более высокий уровень психологизма.

---

<sup>39</sup> «Известия», 1939, 10 июня.

## Из наблюдений над мастерством Горького-психолога

(«Жизнь Клима Самгина»)

В романе «Жизнь Клима Самгина» автор, по его собственным словам, хотел показать, «как жили, как думали, что делали русские люди с 80-х годов по 1919-й. И каковы изнутри были эти люди».<sup>1</sup> В беседе с московскими рабкорами Горький объяснял: «... я поставил себе задачей показать, каким образом случилось, что вот эта интеллигенция, которую я, так приблизительно, до 1917—18 года считал революционной... каким образом случилось так, что Октябрьская революция отбросила эту интеллигенцию...». Далее он еще более четко раскрывает суть своего подхода к материалу: «Это надо знать как-то изнутри — какова та психология, которая привела к этому процессу».<sup>2</sup>

Итак, целью Горького был именно «показ изнутри», который он отчетливо формулирует как познание психологии. Психологический анализ, однако, не только входил в планы писателя, но и был главным средством для раскрытия смысла образов и всего идейного содержания произведения в целом.

Из слов Горького видно, что основными принципами его психологического анализа являются прежде всего «показ изнутри» как наглядная демонстрация сущности изображаемого и последовательный историзм.

Основная авторская задача — психологически обоснованно показать, каким образом псевдореволюционная буржуазная интеллигенция была отброшена революцией, — тесно связана уже с самим названием произведения. Сорок лет жизни Клима Самгина на фоне сорока лет жизни предреволюционной России — две основные линии романа, неразрывно связанные, постоянно

<sup>1</sup> М. Горький. Собрание сочинений в 30 т., т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 461. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>2</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 18 т., т. 15, Гослитиздат, М., 1963, стр. 441.

переплетающиеся; в их развитии и взаимодействии рождаются и раскрываются все проблемы произведения.

«Чтобы понять психику героя, сначала необходимо определить его социальное положение», — такую мысль высказывал Горький в одной из своих статей («Разрушение личности», т. 24, стр. 49). Этому положению он постоянно следует в своем романе, наглядно и практически демонстрируя его, и оно, можно сказать, тоже является одним из принципов его психологического анализа.

Придумывая имя только что родившемуся сыну, Иван Акимович смотрит в небо, «где облака, изорванные ветром, напоминали и ледоход на реке, и мохнатые кочки болота». Слышится «злой свист осеннего ветра», и одновременно «жалобный писк ребенка» (т. 19, стр. 9). На первый взгляд может показаться (да так оно и есть внешне), что пейзаж по своему значению не представляет ничего особенного. Но чем дальше развиваются события, тем более символическим он становится, тем глубже раскрывается его внутренний смысл. В этом можно увидеть даже своего рода характеристику эпохи: ледоход и болото, начало нового и трясина старого, ясных очертаний еще нет, и дует злой осенний ветер... Буквально три строки печатного текста, но если вникнуть в них именно *изнутри* — это целая большая картина. Здесь значительно, и даже многозначительно, каждое слово. Почему понадобился автору именно осенний пейзаж, осенний ветер, и почему именно злой? Не потому ли, что осенью облетают старые листья, обнажая причудливые ветви? Не потому ли ветер злой, что хочется ему скорее «подморозить» землю? И не потому ли главным образом понадобилась эта злая осень, что неминуемо после осени наступает зима, когда замерзают даже бурные реки и стоят в оцепенении могучие леса? А после зимы всегда тает лед, природа оживает и начинается новая солнечная радостная жизнь? Поневоле вспоминаются здесь слова Луначарского о том, как мастерски умеет Горький пользоваться тончайшими сходствами и контрастами человеческих настроений и явлений природы. «Кто не совсем поверит этому, подумает, что я преувеличиваю хвалу Горькому — живописцу и поэту природы, пусть просто возьмет любой том „Жизни Клим Самгина“ и перечтет там страницы, создающие фон природы для человеческих переживаний.»<sup>3</sup>

Прежде всего читатель знакомится с социальным положением и окружающей средой центрального персонажа. Так с первых страниц начинается постепенное создание картины формирования самгинской философии. Клим Самгин показан в первую очередь как представитель класса буржуазии, части класса интеллиген-

---

<sup>3</sup> А. Луначарский. Статьи о Горьком. Гослитиздат, М., 1957, стр. 44.

ции, части этой интеллигенции — той, которая занимает промежуточную позицию между революцией и контрреволюцией, таким образом, Клим Самгин — представитель межуточной буржуазной интеллигенции. Но этот классовый признак, пользуясь словами самого Горького, показан именно как нечто «нервно-мозговое, биологическое». Центральный персонаж эпопеи «Жизнь Клима Самгина» — образ собирательный не только по отношению к своим прототипам, но и по отношению к действующим лицам романа. К концу произведения это становится порою уже зрительно ощутимым и символическим. Например, «рыхлый, расплывшийся старик в дымчатых очках», рассуждающий о Франции, Ибсене, Гамсуне, напоминает прежде всего Клима, вернее, если можно так выразиться, одну из вариаций темы в будущем развитии романа. Не случайно основные проблемы произведения, касающиеся буржуазной интеллигенции, разрешаются прежде всего на образе Клима Самгина. Но образ его неразрывно связан со всеми другими персонажами романа, и поэтому, чтобы глубже и точнее понять внутренний мир Самгина, его психологию, необходимо обратить внимание на всех, окружающих главного героя.

Галерея воспитателей Самгина (его родителей, домашних учителей и преподавателей гимназии, многочисленных знакомых и друзей дома) дает читателю богатейший материал для выводов о наследственности Клима, и чисто, так сказать, биологической, и идеологической. От матери Самгин, например, унаследует стремление жить только для себя да получше, от отца — нравственную и физическую мягкотелость. Гимназия и университет также не пробудили в Климе интереса к наукам и миру, лишний раз способствуя его углублению в тайники своего замкнутого «я». Рыжий философ Томилин и красноречивый Варавка бросают первые «серебряные пятак» в «копилку его памяти». Дружески советует Варавка Климу «остерегаться верить хорошему русскому человеку», объясняя, «как печальна его роль ребенка, который, мечтательно шагая посредине улицы, будет раздавлен лошадыми, потому что тяжелый воз истории везут лошади, управляемые опытными, но не деликатными кучерами» (т. 19, стр. 198). При этом Варавка не только упражняется в красноречии, он как-то между прочим предсказывает и судьбу Самгина. Этот эпизод из начала первой части романа вспоминается, когда в конце четвертой книги читаешь о том, как Самгин оказался раздавленным толпой.

Постоянные встречи и общение со сверстниками, с людьми, мало или совершенно не похожими на него, приучили Самгина прятаться в самого себя, скрывать свои мысли. Настоящий Самгин — всегда внутри себя, он очень редко и очень мало выбрасывает из тайника своего одну-две фразы, и если бы не было последовательного внутреннего разоблачения его, все глубоко запрят-

таные цепкие извилистые корни самгинской натуры не были бы вскрыты. «Учение о роли классов в истории? Это одна из бесплодных попыток теоретического объяснения социальных противоречий» (т. 22, стр. 397), — таковы мысли Самгина, они не произнесены вслух. Но если Самгин считает несерьезным учение о роли классов в истории, то автора, создавшего его образ, и читателей книги Клима интересует прежде всего как представитель своего класса, а философия его — тоже прежде всего как философия *классовая*. Основные вопросы, вокруг которых лихорадочно бьются фразеологические хитросплетения Самгина, — отношение к революции, личности и народу.

\* \* \*

В самом начале романа рядом с упоминанием разгромленной группы «героев, оставивших себя между молотом и наковальней», называются два русских гения с их основными призывами «смирения» и «непротивления». Заблуждения Толстого и Достоевского являются символом определенного исторического периода, уходящего в прошлое, а также далеких, но уже ощутимых бурь грядущей революции, т. е. периода, переходного между старым и новым. В этот период появляется на свет и растет Клима Самгин. Впоследствии, непосредственно в предреволюционный период, он уже сознательно окажется между революцией и контрреволюцией, тая откровенную антипатию к первой и спотыкаясь на пути к последней. Характерные черты эпохи вместе с показом домашней обстановки, случайных встреч и длительных знакомств, художественной и философской литературой, входящей в круг чтения Самгина, рисуют почву, на которой вырастает его отношение к жизни и к одному из самых беспокойных ее вопросов — революции.

О собственном отношении Клима к революционным идеям читатель узнает впервые только тогда, когда Самгину идет уже 17-й год, да и то со слов законоучителя отца Тихона (об осторожном и скептическом отношении к пустякам, которыми увлекается юношество). Прочно впитываются сознанием Самгина слова Варавки: «Революция в России возможна лишь как мужицкий бунт, то есть как явление культурно бесплодное, разрушительное...» (т. 19, стр. 153). Самгин не допускает даже этого. Он считает, что «... глупо — мечтать о революции в стране, люди которой тысячами дают друг друга в борьбе за обладание узелком дешевеньких конфет и пряников» (т. 19, стр. 470). Поучая Любашу Сомову, Самгин проповедует: «Гуманизм и борьба — понятия взаимно исключают друг друга. Вполне правильное представление о классовой борьбе имели только Разин и Пугачев, творцы „безжалостного и беспощадного русского бунта“. Из па-



ших интеллигентов одни только Нечаев понимал, чего требует революция от человека» (т. 20, стр. 149). Несколько выше упоминаются «Бесы» Достоевского. Вот кому пригодились ошибки писателя: самгинщина берет на вооружение нечаевский «социализм» для клеветы на социализм настоящий.

Считая Никонову причастной к революционерам, Клим, заведя с ней трактирный роман, думает: «Должно быть, отдаваться товарищам по первому их требованию входит в круг ее обязанностей» (т. 20, стр. 433). Это уже нечто вроде идеи «общих жеп» при социализме. Вот каково самгинское знание революции: политическая безграмотность, извращенность, вульгарность, грязная клевета. Когда Сомова радостно сообщает о том, что вышел «Манифест Российской социал-демократической партии», Самгин левольно вспоминает сцену поднятия колокола и «девицу с лицом полоумной», которая крестилась и кричала: «Господи! Дай тебе господи! Пошли тебе господи!» (т. 20, стр. 183). В этом — не только его насмешка над Любашей, а и неосознанное ощущение ее веры.

Как червоточина, постоянно гложет Самгина мысль о социальной катастрофе, и в своих провинциальных поездках он спешит набраться успокоительных впечатлений. Он охотно идеализирует гнилое мещанское болото, замшелую патриархальность только потому, что от них не веет революцией. «Невозможно представить, чтобы миллионы людей пошли за теми, кто, мечтая о всеобщем счастье, хочет разрушить все, что уже есть, ради того, что едва ли возможно» (т. 20, стр. 302). Разъезжая по провинции, Самгин пришел к выводу, что в России много бездельников из простого люда, а между тем деревенские жители рассматривали его самого «как нечто непонятное и ненужное» (т. 20, стр. 303).

Не верилось ему также, что и «фабричные» могут примкнуть к революционерам, что любашинными «бумажками» можно «поджечь» эту «сыроватую жизнь» (т. 20, стр. 304), а между тем «бумажки» делали свое дело. Жизнь вырывала с корнем искусственно выращенные успокоительные размышления Самгина: ходынская катастрофа, студенты в манеже, шествие рабочих в Кремль. Обеспокоенный вновь нахлынувшими сомнениями, Самгин отводит душу в беседе с Митрофановым. На вопрос Клина о том, будет ли в России революция, уголовный сыщик вполне определенно отвечает: «Обязательно. Громаднейший будет бунт» (т. 20, стр. 370). Надо сказать, в этой сцене главный персонаж великолично высмеян подстрочно, методом скрытой сатиры, о которой говорил Луначарский.

Рассказывая о событиях 9 января, Клима для себя уже сформулировал окончательно: «Революция нужна для того, чтобы уплотнить революционеров» (т. 20, стр. 555). Кто-то из толпы на похоронах Баумана сказал, что сейчас хоронят революцию, —

Не менее большим, чем отношение к революции, является для Самгина вопрос о народе. Если в детстве он представлял себе народ огромной толпой людей, похожих на странного нищего Вавилова, то педалеко от этого представления ушел он и в зрелые годы. Грузчики, дворники, крестьяне, солдаты, неграмотные, неопрятные внешне, вызывают в нем чувство высокомерной брезгливости. «Умнику» в серых очках и не думается о том, что небритые солдаты в грубых шинелях получше, чем он, разбираются в политике, хотя им и недоступны знания, полученные в университете. Они, эти люди, так же, как автор, А. М. Горький, пишущий о них, прошли свои университеты жизни — кстати, в этом «учебном заведении» Самгин всегда получает невысокие оценки. «Революция силами дикарей», — злобно размышляет он (т. 22, стр. 428). Он чувствует, что эти «дикари» — сила, что именно на них рассчитывают большевики, что именно они способны совершить революцию. Он чувствует, что эта революция будет, что она неизбежна — и все же упорно предается самоуспокоению, а представление его о революции не поднимается выше пугачевщины. В бурные предреволюционные дни он обеспокоен тем, что на него не обращают должного внимания. «Жизнь обтекает меня, точно река — остров, обтекает, желая размыть», — скорбит он по поводу своего «я», своей личности.

А что такое личность для Самгина? По его убеждению — «комплекс прочно усвоенных мнений, оригинальный лексикон» (т. 19, стр. 375). Ему удалось создать себе только «комплекс прочно усвоенных мнений», «систему фраз», а вот «оригинальный лексикон» оказался для Самгина недостижимым. Потому что его «система фраз» — это сборище чужих мнений и мыслей, которые он сортирует в кладовой своей памяти и бережет про запас. Чем больше становится этот груз, тем он тяжелее. «Устал я и бездарно шутаюсь в каких-то мелочах», — признается он сам себе (т. 21, стр. 132). Но, несмотря ни на что, не перестает он мечтать о том, как «скажет история когда-то и о том, что жил на земле человек Клим Самгин», всегда грезит о месте господствующем и всегда завидует тем, кто преуспевает. Ему хотелось «занять свое место организатора мысли, оракула и провидца» (т. 22, стр. 251). Молча и с важным видом наблюдая какую-нибудь шумную беседу, Самгин размышляет о том, что Струве правильно «признал за личностью право научного бесстрастного наблюдения явлений» (т. 22, стр. 241). Собственно, он всю жизнь только и был наблюдателем, «невольным зрителем», как сказала о нем Марица Зотова. Но — не бесстрастным, а весьма пристрастным. И далеко не научны его наблюдения, а сугубо субъективны. «А знаете, я думал, что вы умный и потому прячете себя. Но вы прячетесь в сдержанном молчании, потому что не умный вы и боитесь обнаружить это», — заявляет

подвыпивший Алтон Тагильский Климю (т. 22, стр. 335). Самоуспокоение до самообмана, маскировка до притворства — весьма существенные признаки психики Самгина, тесно сплетенные со всеми свойствами его личности.

\* \* \*

С образом Клим Самгина тесно связана масса других персонажей, от каждого из которых он понемногу берет для себя и каждый из которых — немножко Самгин. Они создают широкую панорамную картину буржуазной философии в целом и в то же время подчеркивают собирательность, обобщенность самгинского облика. Это — рыжий философ Томилин, проповедник «удобопонятных истин», великолепный импровизатор собственных выдумок на тему дня. «Ошибочно думать, что энергия людей, соединенных в организации, в партии, — увеличивается в своей силе. Наоборот... Идеальное воплощение энергии — Робинзон Крузо» (т. 19, стр. 125). Это историк Козлов, заявляющий: «Народ у нас смиренный, он сам бунтовать не любит» (т. 20, стр. 35), и отличающийся успокоительным умением оправдывать действительность. Таковы сверстники, знакомые и близкие Самгина: Алина Телепнева, для которой родина — это икра и калачи, Лидия Варавка, которая не видит разницы между человеческой любовью и общением кошек или собак, Серафима Нехаева, декадентка и сектантка, жена Самгина Варвара Антипова, расчетливая и практичная. Всех их объединяет борьба за спасение собственного «я», о чем откровенно говорит Прейс: «Мы... должны быть благодарны власти за то, что она штыками охраняет нас от ярости народной» (т. 21, стр. 90). «Мысль, что „сознание определяется бытием“, — вреднейшая», — считает Долганов. Для него марксизм — «самое простое» верование (т. 20, стр. 175). Самгин в своих высказываниях, как всегда, балансирует: «Если даже допустить, что сознание определяется бытием, — это еще не определяет, что сознание согласуется с волею» (т. 20, стр. 451). При этом совершенно очевидно, что самгини всех мастей против марксизма, и ясно, что проблемы философии в романе показаны и решены писателем на основе принципов философии марксистско-ленинской. Самгиним в ответ на стремление отгородиться от шумной действительности, поместить свое «я» в удобное и спокойное место, где ничто не стесняло бы свободы движений души и тела, можно прямо адресовать слова В. И. Ленина: «...господа буржуазные индивидуалисты, мы должны сказать вам, что ваши речи об абсолютной свободе одно лицемерие. В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть „свободы“ реальной и действительной... Жить в обществе и

понятно, почему эти слова обрадовали Самгина. Его стремление к самоутешению доходит уже до того, что иногда ему кажется: «Он живет накануне открытия новой, своей историко-философской истины, которая пересоздаст его, твердо поставит над действительностью и вне всех старых, книжных истин» (т. 21, стр. 35). Открытия этого сделать ему не суждено, как понимает любой здравомыслящий читатель, но зато мечты самгинские здесь выражены четко, и, насколько может, он все-таки стремится к этому. Приходит Московское вооруженное восстание, большевики работают в Совете, а Самгин все еще не разгадан. «Я ведь знаю — вы не меньшевик», — говорит ему Тося (т. 22, стр. 256). Дмитрию брат казался тоже когда-то конспиративным большевиком. Даже Дронов, неплохо распознавший самгинскую натуру, высказал ему однажды после 9 января: «Ты — революционер, живешь для будущего, защитник народа и прочее...» (т. 20, стр. 592).

Вспомним здесь намерение Горького показать в романе интеллигенцию, которую он сам до 1917—1918 гг. считал революционной, изобразить изнутри, психологически причины, из-за которых эта интеллигенция была отброшена Октябрьской революцией. Отвечая на вопрос, что делать интеллигенции в революции, Кутузов прямо заявляет: или идти с пролетариатом, или оставаться с капиталом, «да или нет, третье решение логика исключает, но психология допускает, и поэтому логически беззаконно существуют меньшевики, эсеры, даже какие-то народные социалисты» (т. 22, стр. 508). «И Клим Самгин вместе с подобными ему», — хочется добавить. В приведенном выше высказывании Кутузова дан прямой авторский намек именно на психологическую сторону самгинского типа, по инерции существующего уже вне законов логики, дан намек на то, что есть такая приспособленческая психология, которая умудряется шлутать между логическими истинами и, безусловно, вредить делу революции этими своими плутаниями. Здесь необходимо добавить, что Горький-художник при изображении психологии применительно к вопросам революции, личности и народа всегда, в большом и малом, неизменно придерживается строгого принципа партийности, глядя на все с позиций марксистско-ленинской философии.

Главное средство маскировки Самгина — даже не двуличие, а многоликость, символически изображенная в его кошмарном сне, где за ним тонится несметное число двойников. Немало их и в жизни, иначе они и не снились бы ему. Среди них, по классификации Кутузова, много «революционеров» скуки ради, ради Христа, из романтизма, по страсти к приключениям и даже из страха перед революцией. Самгин относится к последней категории. Он боится революции, поэтому, во имя самоспасения, и притворяется, насколько может. Революция для него — прежде

всего шумный переворот. Подальше от шума! «Что обещает социализм человеку моего типа? То же самое одиночество, и, вероятно, еще более ощутимое...» (т. 22, стр. 15), — вот какова подноготная его отношения к революции. Ему будет хуже — так не надо никакой революции, долой политику: «Политик — это ограниченный человек...» (т. 19, стр. 274), а Ленин — «несерьезный мыслитель» (т. 22, стр. 89). «Вперед и выше!» — призывал Горький. «Назад и — как можно ниже, глубже от поверхности, где собираются бурные волны!» — так и слышится во всех судорожных размышлениях Самгина. Его идеал — существование «демократии, которая понимала бы свое значение как значение класса самостоятельного, как средоточие сил науки, искусства, — класса, независимого от насилия капитала и пролетариата» (т. 22, стр. 231), т. е. опять-таки нечто промежуточное, неопределенное, ни к чему, собственно, не обязывающее и, безусловно, абсолютно невозможное.

Хочется отметить особый характер двуплановости романа. В ней многое построено на контрастах и сопоставлениях, обобщениях и символах. Главный антипод Самгина — большевик Степан Кутузов, которого Клим определяет как своего «главного врага». Железная логика, ясность и твердость действий, вообще вся «кутузовщина» ненавистны Самгину. Кутузов для Самгина — прежде всего проповедник ленинского учения. В конце романа, вернее, в последних написанных заметках, зафиксировано самгинское ощущение: Ленин — «личный враг». Так линия ненависти к большевизму доводится до кульминации. Самгин и Ленин — вот каково это противопоставление. Однако и здесь Клим не чувствует себя ничтожеством! Ему просто «было странно и очень досадно вспомнить, что имя этого человека гремит, что к словам его прислушиваются тысячи людей» (т. 22, стр. 551). Какую бы роль ни старался играть Самгин — основным стержнем этого паяца остается стремление защитить и выдвинуть напоказ свою «самость». Фраза: «Ощущение — Л[енин] — личный враг», — заслуживает самого пристального внимания. Прежде всего здесь речь идет об ощущении, следовательно, автор опять-таки стремится показать реальность изнутри. Не случайно слово «личный» выделено курсивом. Личный враг для Самгина — враг смертельный. Как-то у Дронова, глядя на умирающего чахоточного Юрина, Клим ощутил, как в его сознании «мелькнули неоформленно, исчезли слова: „Марксизм... Смерть...“» (т. 22, стр. 244). Последние заметки в конце романа убеждают, что слова эти исчезли не бесследно, что это ощущение постепенно росло и, наконец, сформулировалось безжалостно четко. Тщательно созданные картины двух философий — «самгинщины» и «кутузовщины», буржуазного индивидуализма и ленинизма — окончательно противопоставлены.

быть свободным от общества нельзя».<sup>4</sup> Именно этот закон жизни и был тем невидимым «господином», подвластность которому Самгин постоянно и тягостно ощущал.

Имея в виду намерение автора показать в романе, «какова та психология, которая привела к этому процессу» откола буржуазной интеллигенции от революции, следует обратить внимание на психологический анализ центрального персонажа. Показывая его как *свидетеля* истории, Горький прежде всего руководствуется принципом исторической объективности, изображая его как живую *личность*, он блестяще использует свои принципы «показа изнутри» и «живописи словом». Поскольку образ Самгина обобщающий, собирательный, о чем уже выше указывалось, вопросы психологии буржуазной интеллигенции решаются в основном на его примере. Возможно, эта особенность произведения послужила в свое время поводом для ошибочного заключения первых исследователей романа о том, что Горький будто бы все пропускает сквозь самгинские очки.

«Человек только тогда свободен, когда он совершенно одинок» (т. 20, стр. 84), — таков эпиграф Самгина к собственным запискам, которые носят характер не дневника, а доносов, и не раз выручают его во время арестов. Уже в ранней юности он вырабатывает способность надежно прятать от посторонних глаз свое истинное «я». Основное желание его — «чтобы все люди были понятны, как цифры» (т. 19, стр. 166), и вообще чтобы жизнь была приятной и легкой. Размышлениям и внутренним монологам Самгина уделено в романе много места. Это — важно: именно только наедине с собой он раскрывает себя. Вот образчик его умозаключений: «Разумеется, кое-что нужно выдумать, чтобы подсолить жизнь, когда она слишком пресна, подсластить, когда горька. Но — следует найти точную меру» (т. 19, стр. 186). Этим всю жизнь и занимается Клим: выдумывает — подслащивает, подсаливает, ищет точную меру, золотую середину между «да» и «нет». И не только от ограниченности ума, а еще из осторожности говорит он, как правило, чужими словами, ибо за них в конце концов меньше ответственности, если дело дойдет до какого-нибудь разбирательства.

Все его размышления сосредоточены в основном вокруг самого себя. Хочется быть оригинальным, ни на кого не похожим: «Я не Иванов, не Ефимов, а — Самгин. Фамилия — редкая» (т. 22, стр. 118). Здесь — характернейшая самгинская «самость»: любым способом выдвинуть себя на видное место, хотя бы с помощью выдумки, хотя бы в каком-нибудь пустяке. В конце романа мы знакомимся с такими размышлениями Самгина: «Историю делают герои... Безумство смелых... Харламов...» (т. 22, стр. 492). Может быть, не дописаны автором, а, по всей вероят-

---

<sup>4</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 103—104.

ности, специально показаны эти мысли Самгина как обрывки фраз. За многоточиями кроются хаос размышлений о господстве независимой личности, подхваченные современниками живые революционные призывы Горького, кипучая непрерывная деятельность большевиков. И все же хочется Климу Самгину, хотя бы в своем воображении, устоять на мнимом пьедестале. Другое весьма существенное свойство его натуры — внутренняя пустота, которую он постоянно и тягостно ощущает. Пустота эта образовалась оттого, что ни в мыслях, ни в чувствах его нет ничего своего, оригинального, им пережитого и выстраданного, родного и близкого. Оберегая себя от всего неприятного и непонятного в жизни, он только роется в готовом словесном материале, выбирая для себя подходящее. Автор сообщает, что «Клим Иванович Самгин много видел, много слышал и пребывал самим собою как бы взвешенный в воздухе над широким течением событий. Факты проходили перед ним и сквозь него, задевали, оскорбляли, иногда устрашали. Но — все проходило, а он непоколебимо оставался зрителем жизни» (т. 22, стр. 439).

Неоднократно на протяжении романа вспоминает Клим сцену гибели Бориса Варавки и слова: «Да — был ли мальчик-то? Может, мальчика-то и не было?». Это — своеобразные удары совести, которые по-своему помогают нам увидеть Самгина без маски, понять его психологию. Но отчего же Клим неспокоен? Не утопил же он Бориса Варавку? Нет. Не подошел к инспектору, чтобы донести на Инокова? Нет. Не говорил в охранном отделении о большевике Петре Усове? Нет. Стало быть, не предатель же он? Да, но... Он выпустил из рук ремень, за который держался Борис, выслушал ответ Дронова в то время, когда в коридоре был инспектор. Может быть, в первом случае помешала чисто физическая слабость, во втором виновата простая случайность? Об этом пришлось бы гадать, если бы все не было показано автором «изнутри». В том-то и дело, что Клим больше всего испугался, как бы самому не упасть в воду. Страх за себя и ненависть к Борису заглушили совесть — вот почему он выпустил ремень. Он увидел тень инспектора в коридоре, и нарочно заговорил с Дроновым, вынудив его назвать Инокова. Использовать удобный случай для того, чтобы вне подозрений отомстить врагу, выслужиться перед начальством, сделать так, чтобы себе было приятнее и лучше — тоже частица скрытого от посторонних глаз самгинского нутра. И пусть иногда немножко беспокойно от неприятных воспоминаний, а все-таки никто не догадался. И это ведь тоже надо уметь, да, пожалуй, кроме Самгина так никто и не сумеет! Стало быть, не заурядная же он личность, есть в нем что-то необыкновенное — этим можно и утешиться. Примерно так рассуждает Самгин. Но, в конце концов, предатель он или нет? Какой вывод делает читатель? Вероятно, согласится с высказыванием Ромена Роллана: «...ему суждено

совершать предательства, — или, что еще хуже, полупредательства, предательства неуверенные, замаскированные, позволяющие ему питать иллюзии о мнимом благородстве своей души (не слишком веря в него и со скрытым отращением к себе)». <sup>5</sup> Такое полупредательство — неотъемлемое свойство внутренней пустой, самовлюбленной натуры.

Существенным элементом психики Самгина является его постоянная раздвоенность. Это отмечено, пожалуй, всеми исследователями романа. «Моя жизнь — монолог; а думаю я всегда диалогом, всегда кому-то что-то доказываю. Как будто внутри меня сидит кто-то чужой...» (т. 22, стр. 9) — таково ощущение самого Климма, которое проиллюстрировано в романе многочисленными примерами и смысл которого раскрыт многогранно. Чуть не на каждом шагу встречает Самгин людей, в которых узнает частицу своего, всегда скрывая это и всегда от этого терзаясь. Обычно «двойники» его — далеко не выдающиеся личности вроде голубятника Безбедова, который рассказал, что в детстве у него будто бы видели какие-то задатки, заставляли «показывать какие-нибудь фокусы», выдумывать. То же самое было в детстве и с Климмом — понятно, почему ему стало неприятно слушать собеседника. «Мысль о возможности какого-либо сходства с этим человеком была оскорбительна», — но все же была! А после того как Безбедов назвал себя «глухонемым» и трижды произнес «не хочу!» в адрес конституции, революции «и вообще всякой суматохи», Самгин уже мысленно обругал его скотниной. Ведь это «не хочу!» — тоже самгинское, которое, как камень за пазухой, лежит для защиты против «кутузовщины».

Надо думать, что не в восторге был Климм и от такого высказывания Безбедова: «... я — баран для себя и не хочу быть зарезанным для цивилизации, зажаренным под соусом какой-нибудь философии» (т. 21, стр. 217). Вопрос о жертвоприношении Авраама — тоже большой для Климма, он тоже как-то высказался, что не желает быть Исааком, а предпочитает, чтобы нашли для жертвы барана. Не подозревая, что своей откровенностью попадает в большие самгинские места, Безбедов продолжает свою исповедь: «Я привык выдумывать себя то — таким, то — эдаким, а — в самом-то деле: каков я? Вероятно, ничтожество...» (т. 21, стр. 329). Неудивительно, что в душе Самгина кипит злость. Ведь он и сам признавал себя бездарным, но только наедине с собой, молча, в мыслях, между прочим, от усталости! Разумеется, никогда не сказал бы он вслух ничего подобного.

Поэтому тем более интересно приглядеться повнимательней к фигурам «двойников», прислушаться к их высказываниям. Они помогают понять не только характер главного персонажа, не

---

<sup>5</sup> Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 350.



только натуру Климса Самгина, но, что самое существенное, помогают, каждый по-своему, понять самый тип самгинщины. «Живу я где-то на задворках, в тупике. Людей — боюсь, вытянут и заставят делать что-нибудь... ответственное... Остается возня с самим собой», — вслух размышляет Безбедов (т. 21, стр. 329). Именно эта боязнь людей, стремление уйти подальше от шума, избежать какой-либо ответственности, тяга к тишине и покою, к заиятиям, интересным только для самого себя, и «возня с самим собою» — типичные самгинские черты. Благодаря четкой авторской параллели в обрисовке этих двух образов читатель неминуемо приходит к такому выводу, а удостовериться в правильности заключения опять-таки помогает автор, на сей раз устами Безбедова. Голубятник высказывает Климу: «У меня к вам... есть... какое-то чувство... близости» (т. 21, стр. 330). Примечательно и то, что Самгин сам не мог не отметить, на его взгляд, «пародийного совпадения» (т. 21, стр. 335) слов Безбедова с некоторыми размышлениями о собственной персоне и даже признался в этом Марине Зотовой. Капля за кашлей собирается в душе Самгина затаенная злоба и неврастеническая растерянность после таких встреч. Наконец, все это переполняет его воображение и терзает мучительным «ночным парадом воспоминаний», бредом о бесчисленных двойниках, о людях с ладонями вместо лиц, представлявшем потери своей тени — эта исключительно глубокая психологическая сцена символизирует и внутреннюю пустоту, и постоянную неустойчивость от незнания, куда идти, и отсутствие того самого оригинального «я», о котором он все время мечтал.<sup>6</sup>

Всю жизнь преследует Самгина боязнь потерять себя в массе людей, зато в нем отлично развито чувство самосохранения. Он испытывает отвращение к жизни, к людям, а к себе — жалость. Враждебное отношение к окружающему ставит его в позицию активной самообороны. Он постоянно занят самим собою и мелочно терзается от внутренних неурядиц. Кое-какие его черты свойственны некоторым его «двойникам». При этом опять придется отметить обобщенность образа Самгина, собирательность и своеобразную символичность — именно благодаря этому Горький решает проблему психологии самгинщины. Автор блестяще выполнил свою задачу: читателю, закрывшему последнюю книгу романа, совершенно ясно, почему Октябрьская революция отбросила интеллигенцию самгинского типа: потому что по отношению к революции эта интеллигенция предательская, враждебная.

Особое место в ряду «двойников» Самгина занимает Иван Дронов. Собственно, это не столько «двойник» его, сколько свое-

---

<sup>6</sup> О «парадах мыслей» и «парадах чувств» в романе см.: П. Строков. Эпопея М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Изд. «Советский писатель», М., 1962, стр. 224—239.

образная параллель и своеобразный «спутник» с первых до последних страниц романа. Грубый, смекалистый, жадный, неприглядный внешне, большой мастер на выдумки, он преследует ту же цель, что и Клим, — выдвинуться. Только у него это более определенно формулируется, именно как желание выбраться в люди. Уродство «низенького человечка» присуще Самгину в каком-то символическом смысле, но умело спрятано под личиной «благовоспитанности и благонаравия». Дронов же прячет под своей неприглядной внешностью самгинское нутро. «У меня, брат, к тебе есть эдакое чувство... близости, сродства, что ли...», — говорит он Климу. Стоит вдуматься в его высказывание о Толстом: «Он — о себе начал. С него и пошло это... вращение человека вокруг себя самого. Каламбур тут возможен: вращение вокруг частности — отвращение от целого...» (т. 22, стр. 270). Чувствуется, что здесь — частица авторской критики толстовства. Основное, что сближает Ивана и Клим — «самость» и межеумство. Но Дронов по сравнению с Самгиным дальновиден и практичен. Он понимает, что революция неизбежна, и заранее обдумывает, как приспособиться к новой обстановке.

В сущности все персонажи романа, родственные Самгину по духу, не только помогают понять его самого, но и доказывают, что самгинская психология может быть свойственна людям самого разного социального положения.

Наряду с разрешением основных проблем — философии и психологии буржуазной интеллигенции предреволюционного периода в России, немало внимания уделено в романе вопросам эстетики и буржуазной морали. Они тоже в первую очередь преломляются сквозь призму образа Клим Самгина и по-разному отражены в обрисовке других персонажей.

«Искусство пытается прикрасить зоологические требования инстинкта пола, наука помогает удовлетворять запросы желудка, вот и — все», — считает Самгин (т. 20, стр. 114). К такому выводу ему помогла прийти философия Спенсера и ее современный, опошленный, мещански-обывательский вариант — философия рыжего Томилина, который, рассуждая о гениальности, перечисляет в первую очередь обжор и сладострастников, а потом уже называет мыслителей. По Томилину, «красота... выдумана человеком для самоутешения», а природа — просто «хаотическое собрание разных безобразий и уродств» (т. 19, стр. 149). Выводы Самгина о красоте почти дословно совпадают с томилинскими. «Когда говорят о красоте, мне кажется, — признается он Макарову, — что меня немножко обманывают... Что красивого в массе воды, бесплодно текущей на расстоянии шести десятков верст из озера в море? Но признается, что Нева — красавица, тогда как я вижу ее скучной. Это дает мне право думать, что ее именуют красивой для прикрытия скуки... То же самое желание скрыть от самих

собя скудость природы я вижу в пейзажах Левитана, в лирических березках Нестерова, в ярко-голубых тенях на снегу. Снег блестит, как обивка гробов, в которых хоронят девушек, он — режет глаза, ослепляет, голубых теней в природе нет. Все это придумывается для самообмана, для того, чтоб нам уютней жилось» (т. 19, стр. 259).

Его отношение к живой природе поднимается порой до парадоксальной ненависти: то ему хочется уничтожить горы Кавказа, то погасить луну — лишь бы ничто не мешало ему, ничто не раздражало. Зато во время декабрьского вооруженного восстания в Москве он «очарованно смотрел», как начали стрелять солдаты в народ, он любитесь разрушением баррикады, испытывая при этом поистине эстетическое наслаждение: «Красиво...» (т. 21, стр. 92). Таких сопоставлений в романе можно отыскать множество применительно к любому вопросу, любой проблеме, и они помогают наглядно увидеть, понять истинную глубину психологического анализа Горького: стараясь детально показать внутреннюю сущность каждого героя, автор никогда не забывает установить при этом тесную связь с его социальной, классовой основой. Родственно мнению Самгина о природе впечатление Лидии Варавки: «Море... просто большая, жидкая скука. Горы — каменная скука, ограниченная небом.

«...камни скрипят точно зубы. Море чавкает, как миллион свищей...» (т. 19, стр. 163).

Людам самгинского типа недоступно само по себе понятие прекрасного, хотя в их салонах и гостиных проводятся музыкальные вечера, беседы на литературные темы. Они посещают музеи и театры, но только потому, что они — интеллигенция, аристократия, по своеобразной обязанности своему положению в обществе, что, впрочем, удивительно тонко и остро сатирически показано в романе. Горький знакомит нас с весьма широким кругом чтения Самгина, но чего стоит одна только авторская ремарка о том, что «чтение художественной литературы было для него насущной потребностью, равной привычке курить табак!» (т. 22, стр. 10). Сам Клим, который не любит ни юмора, ни сатиры,<sup>7</sup> благодаря автору вкладывает то и другое в собственную оценку книги: «Книга — реальность, ею можно убить муху, ее можно швырнуть в голову автора. Она способна опьянять, как вино и женщина» (т. 21, стр. 270).

Однако он не думает столь пренебрежительно о книге, которую собирается написать сам. Разумеется, эта книга, в его представлении, должна получиться грандиозной. Первоначально она была задумана под заголовком «Русская жизнь и литература

---

<sup>7</sup> См. об этом в книге И. Эвентова «Сатира в творчестве М. Горького» (изд. «Советский писатель», М.—Л., 1962).

в их отношении к разуму», затем уже обдумывалась под названием «Искусство и интеллект». Наконец, название стало более конкретным, но с тем же философским уклоном: «Гоголь, Достоевский, Толстой в их отношении к разуму». Неплохая тема, только не для Самгина! И чувствуется в этом месте романа какая-то хитрая авторская улыбка. Потому что лучшее из Гоголя, Достоевского и Толстого по-горьковски использовано в произведении, ошибки же их критикуются не публицистическим ораторством, а показом живых, ярких, жизненных картин, демонстрирующих пагубное влияние этих ошибок. Приближаясь в своих размышлениях о будущей книге к современности, Самгин решил присоединить к именам трех русских классиков также Леонида Андреева и Сологуба. Но жизнь идет, планы стираются, хотя мечты остаются, и вот уже придумывается новое название: «Жизнь и мысль». Это сочетание слов нравится Самгину-фразеру, и он самодовольно думает: «Книга о наших мыслях над жизнью никем еще не написана, — книга о свободе жизни» (т. 22, стр. 157).

Но — грандиозными, как правило, остаются только планы. На деле же Клима пописывает небольшие статейки в провинциальной газете, которую организовал Тимофей Варавка. Интересно высказывание редактора газеты о рецензиях Самгина на произведения поэтов — декадентов и символистов: «Это — проповедь грубейшей чувственности и бегства от жизни, от действительности, а вы поощряете...». По-своему критикуя поэтов-модернистов, редактор продолжал разговор с Самгиным в резком тоне: «С ними нужно беспощадно бороться», — и при этом ткнул пальцем в пачку рукописей Клима. Таким образом, зрительно и по смысловой ассоциации слова эти относятся читателем не только к модернистам в поэзии, но и к самгинской писанине. В то же время противопоставление «великих» замыслов Самгина собственному жалкому и ограниченному «творчеству» лишней раз обнажает его перед читателем, своеобразно продолжая линию психологического анализа.

Мать научила Клима играть на фортепьяно, но не смогла привить любви к музыке, которой сама не ощущала, и сын ее с отвращением смотрит на клавиатуру рояля, как на «двухцветные кости» (т. 19, стр. 247).

Иначе относится к искусству, и в частности к музыке, Кутузов. Он обладает красивым баритоном, хорошо поет, любит Моцарта. Он, как отмечает автор, «...с одинаковым упрямством доказывал необходимость изучения Маркса и гениальность Мусоргского...» (т. 19, стр. 237). С точки зрения психологического анализа эти слова очень интересны. Мы видим, что автор показывает основу, на которой держатся та или иная идеология, вкусы, взгляды, каков внутренний стержень каждой человеческой натуры.

В салонах самгинского круга в пух и в прах разносят перодовую литературу вчерашнего и сегодняшнего дня. Критикуют Чернышевского, Герцена, Островского. Покаянное письмо Гоголя историк Козлов считает главной заслугой писателя. О Некрасове здесь говорят как о картежном игроке, на Щедрина и Успенского сердятся за то, что они «испортили характер интеллигенции» (т. 20, стр. 350). Не хвалят Леонида Андреева, немало достается автору «Буревестника» и театру Станиславского за постановку чеховского «Дяди Ваня» и показ на сцене горьковских «босяков». Зато Самгина умиляет декадентка Нехаева, и многочисленные его знакомые восхищены триумфом Алины Телепневой в каплице Омона. В то время как в массе народной и среди передовых людей страны зреет революционное сознание, жирные буржуа наслаждаются здесь «судорогами возжеления» (т. 20, стр. 327). Понятие истинного искусства совершенно им недоступно. Жена Самгина Варвара приравнивает развратную Алину Телепневую к Ермоловой — по силе оваций. Откровенная пародия на народность — писатель Катин, который, по утверждению Лидии Варавки, надевает лапти «для вдохновения», когда пишет о крестьянстве (т. 19, стр. 167).

Эти аристократы, не находя в окружающей жизни ни смысла, ни красоты, ни интереса, ни цели, организовали кружок «взыскующих града» — нечто вроде пародии на веру, вычурное сектанство. «Града сионска възшем, в нем же душою исцелимся», — основной девиз членов кружка. Показу «взыскующих града» автор придавал очень большое значение. Известно, что у него была даже мысль сделать эпиграфом к роману нотные строки из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. В стремлении отгородиться от действительности красной ширмой буржуазные интеллигенты в поисках желаемого идут на выдумки. Как не вспомнить здесь слова сыщика Митрофанова: «Многие видят то, чего им хочется, а его, хотимого-то, — нету» (т. 20, стр. 369). И нет «града сионска». А «прекрасное есть жизнь», как утверждал еще Чернышевский. На этом принципе, как на фундаменте, построено в романе контрастное изображение эстетического мира буржуазной интеллигенции, обобщенное в образе Клима Самгина, передовых людей, причастных к делу революции, подобных Елизавете Спивак, и эстетических взглядов революционеров, решенных главным образом на примере Степана Кутузова. И, как всегда, автор строго придерживается принципа историзма, во всем четко показывая приметы времени. «Поколение — от глагола поколевать?» — хочется поставить язвительный вопрос Лидии Варавки перед галереей образов самгинского круга.

Символично, что в берлинском музее живописи внимание Самгина больше всего привлекли картины Иеронима Босха, где был изображен «из разрозненных кусков реального этот фантастический мир» (т. 22, стр. 13). Правда, это привело к беспо-

койным размышлениям о себе, о людях вообще, о Кутузове. А самгины всех типов, вероятно, согласны с Томилиным: «Высшее искусство — это искусство жить в благолепии единства плоти и духа» (т. 22, стр. 273).

«Социальные вопросы ничтожны рядом с трагедией индивидуального бытия», — убеждает Самгин. И в этом — не только выражение его «самости», но и основа моральных принципов буржуазного индивидуализма. На примере Самгина в романе показано, как ближайшие воспитатели Клим с детства заражали его неизлечимыми пороками буржуазной морали, вынуждая лгать, лицемерить, притворяться.

В салоне Елены Прозоровой один из присутствующих, адвокат и стихотворец, доказывал собравшимся, что именно материализм сделал девятнадцатый век веком пессимизма. «Дух не удовлетворяется количеством вещей, хотя бы они были прекрасные. И вот здесь — перед учением Маркса встает неодолимая преграда». Излишне комментировать, насколько примитивное понятие о материализме имеет сей ученый муж. Тот же адвокат считает социализм итогом вековых попыток «ограничить свободу роста души». Крича при этом о страшной «власти равенства», он имеет в виду только «неповторимую индивидуальность» и защищает ее всей силой своего голоса, взбодренного только что выпитым бокалом вина. Непонимание социального и исторического значения марксизма и социализма ведет к такой пародийно-комической буржуазно-интеллигентской истерии, которая прежде всего боится за свое «я» и защищает неравенство, вознося его на поэтический пьедестал своеобразия каждой личности. Однако оставь такого оратора без капитала, с одними только индивидуальными особенностями его личности — и он уже стал бы проповедовать что-нибудь другое. Деньги! А за деньги — все! И красивые слова под звон бокалов. Речь этого оратора слышит и Клим Самгин. Кстати, Елена Прозорова, в салоне которой проходило собрание, — последняя, девятая по счету в ряду женщин, с которыми Самгин имел связь. Относясь к женщинам преимущественно зоологически, он считает, что «везде, кроме спальни, они мешают жить, да и в спальне приятно ненадолго» (т. 21, стр. 130). Он не способен понять женщину как человека, тем более как человека, связанного с событиями времени. Отсюда неприязнь его к Елизавете Сливак, Тосе, Любаше. Происхождение этого чувственного самгинского зоологизма показано в романе как непрерывный психологический процесс.

Первая любовь... Чувство, о котором всегда говорят романтично. Как пережил его Клим? «Он переживал волнение, новое для него. За окном бесшумно кипела густая, белая муть, в мягком, бесцветном сумраке комнаты все вещи как бы задумались, поблекли...» (т. 19, стр. 112). Почему же так грустно, почему же даже вещи «поблекли», кажется, бывает наоборот: и радостно,

и светло, и ярко? И даже весеннего солнца нет, потому что нет весны. Февраль. И какой «слякотью» кажутся ласковые слова матери Климу: «Тебе, наверное, не хватает карманных денег?... В твоём возрасте можно уже не стыдиться некоторых желаний» (т. 19, стр. 113). Право же, это февральское чувство звучит как будто с отголоском «...вральское»... И кажется символическим адрес первой любви Клима: «Тупой угол».

«Высота культуры определяется отношением к женщине...», — вспомнил как-то известное изречение Макаров (т. 19, стр. 128). У Клима Самгина количество накопленных чувственных ощущений, которые восстанавливали в его воображении преимущественно шорох юбок, ноги и бюст женщин, переходит в качество — чисто зоологическое влечение, которое вежливо называется им любовью. «Я не желаю чувствовать себя кобелем...» — зло говорит Макаров Климу. А Самгин впоследствии, после близости с Маргаритой, Нехаевой, Лидией Варавкой, «чувствовал, что „этого“ ему вполне достаточно...» (стр. 19, т. 491).

Разоблачению буржуазной морали служат в романе многочисленные яркие картины и эпизоды, которые вскрывают ее суть, основанную на принципе собственности, подчиняющем себе все: дела, планы, мысли, отношение к людям и обществу. И, как всегда, это достигается не только с помощью развития прямых линий, но также и посредством параллелей и контрастов. Например, Кутузов говорит Самгину о Любаше Сомовой: «Она была человек морально грамотный...». Не случайно Климу не понимаешь последних слов. В этом — тоже глубокий подтекст. Что значит в представлении Клима быть человеком, грамотным морально? Разве он не знаком с большим количеством произведений русской и зарубежной литературы на темы морали? Разве он постоянно не занимается самоанализом? Разве он специально, для более четкого определения своих взглядов, не провел «психологический опыт» с Нехаевой, не согласился совместно с Лидией Варавкой провести еще один соответствующий эксперимент? Наконец, кому более доступно понятие морали — ему, интеллигенту и аристократу, или «круглой Матрешке», и неужели она впрямь грамотна морально, может быть, грамотнее его? Подобных рассуждений в романе нет, но читатель вправе подразумевать такой ход мыслей Клима — человека, все размышления которого сосредоточены на усилиях внушить самому себе представление об оригинальности своего «я», все недовольства и обиды которого вертятся вокруг него самого, человека, болезненно воспринимающего положительными оценки других людей, тем более таких, сравнивать с которыми себя он считает ниже собственного достоинства. Во всяком случае самгинские «психологические опыты» весьма наглядно отражают психологию и его, и его «подопытных».

Естественно, что Клима не просто интересует, но беспокоит вопрос: что значит «моральная грамотность», о которой

только что сказал Кутузов. Оказывается, это, как объяснил Самгину его собеседник, «безошибочное чутье на врага. Умная душа. И — острое чувство брезгливости ко всякому негодяйству». Думается, что и такое объяснение не особенно понравилось Климу. Но в то же время кажется, что именно это «не понравилось» помогло ему кое-что намотать на ус. «Безошибочное чутье на врага...». Этим, пожалуй, и он обладает. Недаром он с первой встречи с Кутузовым почувствовал в нем главного врага своего.

И совершенно очевидно, что Горький ведет речь о Самгине как о враге классовом, которого уже хорошо поняли, видят и с которым борются Кутузов, Любаша и товарищи их. Таким образом, мораль коммунистов заключается прежде всего в борьбе с классовым врагом? А мораль Клима? Нет, противник ему тоже нужен, но без революций, поспокойнее... А в остальном? Симпатии, антипатии, «хочу» — «не хочу»?.. Что же касается негодяйства, то здесь не только нет брезгливости, а неоднократно демонстрируется причастность к нему.

Немного слов потрачено в романе на объяснения Кутузова с Климом, но здесь выявлено глубокое, коренное, непримиримое противоречие коммунистической и самгинской морали. Но каков этот Самгин! Его метания, самобичевания, страдания заставляют балансировать между открытым монархизмом и социализмом. Однако эта позиция позволяет ему пока что пользоваться некоторым доверием Кутузова, выслушивать от него умные слова — не без пользы для себя, конечно. Высказывания Кутузова могут быть усвоены Самгиным и могут ему впоследствии весьма пригодиться для новой маскировки. Материалы романа наглядно показывают, что «самгинщина» постоянно противопоставлена «кутузовщине», в самом обобщенном смысле этих понятий, при разрешении всех основных проблем романа. Утверждая принципы революционной, большевистской морали, автор с этих позиций критикует и разбирает буржуазную, самгинскую мораль.

\* \* \*

С позиций подлинного гуманизма и патриотизма своеобразно решена в романе весьма сложная проблема народа — постепенного формирования и роста его классового самосознания, революционной активности. «Ты проснешься ль, исполненный сил?» — эти «гневные стоны самого чуткого поэта эпохи» Горький приводит в самом начале первой книги. Большую роль играют мастерски написанные массовые сцены, отражающие наиболее знаменательные исторические события применительно именно к показу постепенного внутреннего, психологического изменения народа. Ходынская катастрофа рисует



народ, еще верующий в батюшку-царя. Нижегородская промышленная выставка дает представление о народе как творце и художнике, созданное которым присвоено богачами. Пролетариат, бедный люд города и деревни одинаково переживает крупные события в стране. И вот уже в Петербурге происходит стачка ткачей, организованная «Союзом борьбы», усиливается марксистская пропаганда. «Просьшается Русь!» — говорит Маракуев и цитирует двустипшие Берга: «На святой Руси петухи коют, Скоро будет день на святой Руси!» (т. 20, стр. 92). Шествие рабочих в Кремль показывает настроение настороженности, недоверчивости. Кровавое воскресенье 9 января 1905 г., навсегда запечатленное в истории как великая трагическая страница, явилось в то же время и решительным сдвигом в сознании народа. В этот день Самгин впервые видит единодушно и серьезно настроенную толпу рабочих. Значение событий лучше всего понимают большевики. О 9 января Кутузов говорит: «Урок оплачен дорого. Но того, чему он должен научить, мы словесной или бумажной пропагандой, не достигли бы и в десяток лет. А за десять-то лет рабочих — и ценнейших! — погибло бы гораздо больше, чем за два дня...» (т. 20, стр. 558). И еще накануне трагических событий один из слушателей агитационной проповеди Гапона кричит в ответ ему: «Мы, батя, не пищие, — ограбленные, во-от!» (т. 20, стр. 508). В этой многозначительной реплике выражено настроение не единицы, а массы — протестующих возгласов не было... Стало быть, народ уже и тогда отлично понимал причину своей нищеты, только все еще надеялся на царскую милость... Вера в доброго батюшку-царя умерла вместе с кочегаром Ильей, вместе с массой старых и молодых простых людей.

На насилие народ отвечает протестом. В Москве забастовали булочники, саборщики, трамвайщики, железнодорожные рабочие. Их оживленная толпа, которая производит «впечатление веселой, но сдержанной власти» (т. 20, стр. 605), всасывает на улицах города в гущу свою благообразных обывателей. Вспоминая шествие рабочих в Кремль, слушателей Гапона, Самгин видит, что как будто «лица те же, но люди — другие» (т. 20, стр. 606). Это значит, что люди изменились именно изнутри, т. е. стали какими-то другими благодаря изменениям в своих взглядах, настроениях, психологии, отношении к жизни и пониманию ее. «Может быть, это и есть „начало конца“?» — весьма кстати спрашивает себя Самгин, вспоминая слова Брагина (т. 20, стр. 607). 9 января и последовавшие за ним забастовки действительно явились «началом конца» самодержавия и всего, что связано с ним. День этот, кровью народа вписанный в историю, в то же время явился первым шагом трудящегося люда по тернистому пути к своей полной победе.

Вожаки народа, выходцы из его среды показаны в романе в неразрывной связи с массой, авангардом которой является

рабочий класс.<sup>8</sup> На похоронах Баумана во главе процессии рядом с Кугузовым идут Поярков, Алексей и Татьяна Гогоны, Петр Усов, Любаша Сомова, Дунаев, Петр Заломов.

Происходит московское вооруженное восстание, все сильнее и сильнее шатается царский трон. К этому времени уже существенно изменилось сознание народа, отношение его к жизни. Автор показывает это на многочисленных примерах, написанных по-горьковски сжато, ярко, с афоризмами и символами. Совсем преобразился дворник Николай, который превратился в бесстрашного и находчивого бойца. Очень интересна фигура Анфимьевны. Слуга Самгина, свидетельница его отношений с женой с первого дня их знакомства, старая женщина, которая нравилась Климу своей бессловесностью, послушанием, исполнительностью и домовитостью, спокойно отвечает своему господину на его строгий вопрос: «Выбираем ненужное, — на баррикаду нашу...». И, как сообщает автор, сказала об этом «просто, как о деле обычном, житейском...». Дело тут не в том, что Анфимьевна, не спросив хозяина, распоряжается старыми вещами, но в том, что она делает это для «нашей» баррикады, со спокойным и уверенным сознанием своего права и необходимости делать это, — здесь уже налицо изменение в психологии человека.

25 февраля 1917 г. революционные демонстранты стройным хором поют «Интернационал». Россия накануне окончательной победы революции, которая оказалась возможной только благодаря коренному изменению психологии, сознания народа, вступившего в борьбу за свои права. Вот небольшой красноречивый диалог Самгина с домработницей:

«— Рабочие и мужики не хотят больше воевать.

— Вот как? А кто им позволит прекратить?

— Ну, уж они сами» (22, стр. 530).

Народ почувствовал себя хозяином. С самого начала беспокоил Клима хозяйский окрик горбатенькой девочки Гаши в адрес господ: «Да — что вы озорничаете?». Этот окрик вспоминается ему постоянно и в разных ситуациях, на протяжении всего романа, от первой до последней части. Символически постепенность нарастания народной силы отражена в романе сценами звучания «Дубинушки»: сначала оно было заунывным и панихидным, затем — веселым и бодрым и, наконец, в исполнении Шалапина — призывным и грозным: «Так иди же вперед, мой великий народ...» (т. 20, стр. 622).

На одном из собраний буржуазии Лаврушка, ученик медника, неожиданно обрезал оратора: «Нет, уже кончат буду я... то есть не — я, а рабочий класс... Рабочий класс хочет быть сытым и хочет иметь право на квалификацию, а для этого, извините, он дол-

---

<sup>8</sup> См.: В. Рыжков. Художественная эпопея великой революции. Тульское книжн. изд., 1958.

жен вырвать власть из рук сытых людей» (т. 22, стр. 500). Аркадий Спивак, выросший, как и Лаврушка, на глазах у Самгина, идет во время революционной демонстрации 25 февраля 1917 г. фланговым первой шеренги, в которой сильный человек несет большое красное знамя.

Впоследствии презираемая Самгиным «икряная масса» поднялась на высоту царского трона и стерла с лица земли бледную фигурку бывшего царя. Люди, которых Самгин когда-то называл «самоубийцами» (т. 19, стр. 470), оказались завоевателями новой жизни. Толпа, окружающая броневик, на котором прибыл Ленин, — «тесная, как единое тело...». И, наконец, прозвучали сказанные вождем слова: «Да здравствует с(оциалистическая) р(еволюция)!». И Ленин «как-то врос в толпу, исчез, растаял в ней, но толпа стала еще более грозной и как бы выросла». Так показан в романе подлинный герой и творец истории — народ, и «мастеровые революции», большевики, неотделимые от плоти его, и настоящий их вождь. Недаром именно в этот момент вспомнился Самгину Гапон. Ведь когда-то, еще накануне событий 9 января 1905 г., истерический попик кричал: «Рабочие — со мною!» (т. 20, стр. 546). Но психология народа, который пошел за Гапоном как бы на последнее испытание веры своей в царя, изменилась резко, и сейчас народ празднует победу революции. Это — конец Самгина. Он буквально раздавлен толпой. «Грязный мешок, наполненный мелкими, угловатыми вещами». Здесь невольно вспоминаются слова Луначарского: «С целостным Самгиным сладить будет несколько легче; с самгинством частичным, а иногда заползающим в здоровую натуру, словно какой-нибудь микроб, сладить труднее. Тут художественный образ Самгина часто будет полезен самым непосредственным путем».<sup>9</sup>

Безусловно, Луначарский имел в виду значение именно внутреннего, социально-психологического раскрытия этого образа.

Самгинщина — наследие царизма. Ее эмблема — двуглавый хищный орел, ее сущность — фальшь, двуличие, надменность, стремление взлететь выше всех. Но для отлитого из золота и прочими способами изображенного двуглавого орла, пожалуй, единственная возможность взлететь выше — сильный удар снизу. Такая участь и постигла царский трон, сметенный революционной волной. Но дело не только в одной личности царя. Гораздо сложнее бороться с многочисленными наследниками бывшего монарха, его внуками и правнуками по духу, дальней и близкой родней по идеологии.<sup>10</sup> Их «трон» не будет блистать позолотой,

<sup>9</sup> А. В. Луначарский. Статьи о литературе. Гослитиздат, М., 1957, стр. 538.

<sup>10</sup> О значении образа Самгина для современности см. в кн.: И. С. Нович. Художественное завещание Горького («Жизнь Клима Самгина»). Изд. «Советский писатель», М., 1965.

двуглавого орла уже не будет видно, их классовый признак порою не выражен внешне, отнюдь не «бородавка», по словам самого Горького. Поэтому, раскрывая глубины психологии Клима Самгина перед читателем, автор показывает, в чем истинная «двуглавость» самгинских всех типов и сортов: в межеумии, двойственности, двуличности. Говорит же Клима Самгина, вспоминая о царе: «Мы все — двуглавые...» (т. 21, стр. 291).

Каждая из проблем, подвергнутых в романе всестороннему и тщательному психологическому анализу, решается автором на основе принципов партийности, исторической объективности, утверждения марксистско-ленинской философии и морали, последовательного историзма, мастерского показа «изнутри», неподражаемой «живописи словом», подлинного гуманизма и патристизма, передовых эстетических воззрений. Любой вопрос заслуживает самого подробного рассмотрения, для которого «Жизнь Клим Самгина» содержит богатейший материал. Это — те *сорок лет*, которые являются подзаголовком произведения, время, ставшее своеобразным героем его с точки зрения истории развития человеческого общества, чисто марксистской, ленинской точки зрения. Крах народничества, реакция, назревание революции, активная большевистская пропаганда, жестокая борьба на всех фронтах не на жизнь, а на смерть — каждый из этих этапов рождает новых героев, по-своему изменяет их психологию.

Роман-эпопея содержит богатейший материал для исследования. Распад буржуазной семьи как иллюстрация внутренних неурядиц в буржуазном обществе, крах капитализма на конкретном примере деятельности активного предпринимателя Тимофея Варавки, трагическая гибель владельца конторы «Пух и перо» Лютова, Игоря Туробоева, Марины Зотовой, основной причиной которой явилась раковая опухоль идеологии капитализма. Немало внимания уделено представителям народа и большевикам, которым, кроме основной роли носителей и вершителей революции, дана другая, не менее важная роль — людей, в которых заложены черты героя нового времени.

Как отмечал Луначарский, особое место занимает в романе пейзаж, он служит своеобразным оригинальным средством психологического анализа. Интересные горьковские художественные приемы — портрет-характеристика и динамика портрета, посягающие неизменно психологическую окраску. Конечно, интересно и важно обратить внимание не только на монументы, но и на ювелирные изделия, созданные в творческой мастерской художника. Общий обзор не дает возможности остановиться подробно на анализе значения отдельных деталей, которые подчас играют немаловажную роль.

Для исследователей и читателей романа аксиомой является то, что произведение написано в духе традиций лучших образ-

пов русской классической и зарубежной литературы.<sup>11</sup> Оно не уступает по монументальности «Гамлету» Шекспира, «Фаусту» Гете, а горьковское искусство «живописи словом» напоминает лучшие страницы Бальзака и других французских романистов. Здесь взяты на учет наставления Белинского и Добролюбова, здесь в светлых авторских пейзажах сверкает солнечная лирика Пушкина, в обрисовке положительных персонажей чувствуется тот же «колоссальный и универсальный талант... психически здоровый и оздоравливающий» (т. 25, стр. 252). Здесь продолжены до современности оптимистическая линия революционных героев Чернышевского и его взгляды на эстетические отношения искусства к действительности, многие страницы гармонируют с едкой щедринской сатирой и скрытым гоголевским смехом, по-своему использован самый характер «Былого и дум» Герцена. Собственно, «Жизнь Клима Самгина» — это тоже «былое», и тоже авторские «думы» о нем. Нельзя не увидеть в романе, начиная с самого названия его, сложной дуплановости и многогранности «Войны и мира» Л. Толстого, а в каждой странице текста, посвященной глубочайшему и детальному раскрытию внутреннего мира героев, тончайшим движениям души человеческой, видна школа Достоевского.

Но при этом особо выделяются вопрос о пагубном влиянии ошибок Толстого и Достоевского на психологию современников и своеобразная полемика по этому поводу. Луначарский в своей статье «О „многоголосности“ Достоевского» говорит о Толстом: «Его непротивление злу насилем на самом деле является тоже формой самозащиты от совести человека, внутренне великолепно понимающего злую неправду жизни, но не решающегося на непосильную прямую, радикальную борьбу с ней». Именно эта «самозащита от совести» и есть весьма существенный элемент самгинщины, против которого беспощадно восстает Горький. «Неоспоримо и несомненно: Достоевский — гений, но — это злой гений наш», — считал Горький (т. 24, стр. 147). Продолжая линию Достоевского, Горький вместе с тем борется с ним. Наконец, важен вопрос и о «человеке Достоевского», которого напоминает нередко даже как-то зрительно Клима Самгина, особенно в своих неврастенических состояниях. Сопоставление двух способов психологического анализа показывает, что Горький по сравнению с Достоевским, не уступая ему в глубине, тонкости и многогранности раскрытия отдельной индивидуальности, умел показать все это социально направленным и пробовал силы свои не только в раскрытии психологии отдельной личности, но и целого народа.

«Горький? Этот — кончен, да он и не философ, а теперь требуется, чтобы писатель философствовал...» (т. 22, стр. 190).

---

<sup>11</sup> Н. Жегалов. М. Горький и мировая культура. Изд. «Знание», М., 1968.

Таково мнение одного из главных действующих лиц романа Ивана Дронова. В этих немногих словах чувствуются и спокойная авторская усмешка, и глубокий подтекст, демонстрируется сумятица дроновского мышления. Он же заявляет Климу о том, что «огромно количество людей униженных и оскорбленных. Огромно и все растет. Они — не по Достоевскому, а как будто уже по (Марксу)... И становятся все умнее» (т. 22, стр. 188).

В романе А. М. Горького «Жизнь Клима Самгина», написанном в духе лучших традиций русской классической и зарубежной литературы, созданном по-горьковски, все проблемы решаются именно «по Марксу» и «по Ленину».

Не случайно роман А. М. Горького «Жизнь Клима Самгина» все больше привлекает внимание советских литературоведов. Освещению его основных проблем посвящено уже немало работ,<sup>12</sup> каждая из которых в какой-то степени отмечает и психологическое значение эпопеи. Один из современных исследователей романа Горького А. И. Овчаренко пишет: «Есть книги, которые со временем как бы „молодеют“, они становятся, пожалуй, более современными, чем были при жизни автора. К таким произведениям можно отнести и „Жизнь Клима Самгина“».<sup>13</sup>

В беседах Горький разъяснял своим слушателям: «... со временем ваши дети в этой штучке разберутся».<sup>14</sup> Современникам остается только учесть это замечание автора и постараться его выполнить.

---

<sup>12</sup> Кроме упомянутых, роману А. М. Горького посвящены также работы: А. И. Овчаренко. Роман-эпопея М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Изд. «Художественная литература», М., 1965; В. С. Вальбе. «Жизнь Клима Самгина» в свете истории русской общественной мысли. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1966; Н. Жегалов. Роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Изд. «Просвещение», М., 1965; Г. Леонобль. Писатель и его работа. (Вопросы психологии творчества и художественного мастерства). Изд. «Советский писатель», М., 1966; Л. Резников. Повесть Максима Горького «Жизнь Клима Самгина». Карельское изд., Петрозаводск, 1964; И. Вайнберг. Путь к роману (заметки о романе «Жизнь Клима Самгина»). «Знамя», 1968, № 3, стр. 222—241; А. Фадеев. За тридцать лет. Изд. 2. Изд. «Советский писатель», М., 1959.

<sup>13</sup> Цит. по ст. А. И. Овчаренко «Роман-эпопея Горького „Жизнь Клима Самгина“» в кн.: М. Горький, Собрание сочинений в 18 т., т. 15, стр. 477.

<sup>14</sup> Там же, стр. 478.

## Концепция нового человека и принципы раскрытия внутреннего мира героев у Л. Леонова

### 1

Говорить о сложности Леонова не ново, однако область психологизма в литературе, как известно, и сама по себе не проста. И она мало изучалась, составляет «святая святых» в художественном опыте любого писателя; в ней нередко бывает заключена та самая «последняя» тайна искусства, в которой скрывается и тайна индивидуальности самого художника.

Нерядовая сложность Леонова в этой области творчества напоминает о себе и тем, что диктует какую-то свою последовательность наблюдений над его произведениями.<sup>1</sup>

Память и впечатления прихотливо обращаются к финалам его романов. В их многозначительной недосказанности и просветленности есть к тому же что-то, напоминающее состояние природы, когда утихает буря, когда все еще полно грозой и волнением, но перелом уже наступил. Эта особенность леоновских романов, резко контрастирующая с трагическим напряжением финалов у М. Шолохова и А. Фадеева, очевидно, имеет тоже не локальное значение (развязка событий), а более общее и связана определенным образом с психологической обрисовкой героев.

Принцип, избранный писателем, был заявлен и в «Барсуках» (1924), и в «Воре» (1927), но особенно наглядно — в «Соти» (1930), что немаловажно, так как в «Соти» в отличие от предыдущих произведений автора, по его признанию, ставился «вопрос о рождении нового человека».<sup>2</sup>

Роман завершается строкой: «...изменялся лик Соти и люди переменялись на ней».<sup>3</sup> Критика обратила внимание на то, что

<sup>1</sup> В статье рассматривается только проза писателя.

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1930, 24 сентября.

<sup>3</sup> Л. Леонов, Собрание сочинений в 9 томах, т. 4, Гослитиздат, М., 1961, стр. 322. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

строка не совсем согласована с действительным содержанием романа.<sup>4</sup> Внешне это замечание не лишено смысла.

Герои «Соти» — коммунисты Увадьев, Потемкин, Жеглов, инженеры Бураго, Фаворов, лаборантка Сузанна, бригадир плотников Фаддей Акишин, представляющий народ, — вполне сформировавшиеся люди, и нельзя сказать, чтобы они заметно изменились. А мысль заключительной строки («и люди переменялись» на Соти) означает, очевидно, что пережитое героями в событиях, описанных в романе, не пройдет для них бесследно, что каждый из них не останется неизменившимся, прежним. Именно эта мысль организует характерный контраст романа, насыщенного острой драматической борьбой, с его финалом, изображающим Увадьева в минуту примирения с самим собой, своим большим и нескладным телом, с неподатливой его упрямой жизнью, с самой землей, по которой ходил он вот уже сорок лет. Наедине с собой он подвел итог прожитому, чтобы в свете мечты о будущем увидеть, ради чего была пережита схватка со старым миром и с самим собой наконец.

Само живописное начало в «Соти» формирует и усиливает этот контраст основных частей романа с его финалом. В основных картинах преобладают тьма и непогоде, буйство стихийных сил природы, сумрачные тона и краски, а финал, изображающий утреннее пробуждение Увадьева, залит светом: «солнце гостествоало здесь по утрам», «желтый ромб света полз еще по бревенчатой стене», «солнечный поток заливал ему ноги», «шерсть одеяла пылала зеленым, и всему вокруг сообщался теплый, зеленоватый полусвет» (т. 4, стр. 318).

То же явление в разных вариантах наблюдается в других произведениях писателя.

Так, в «Скутаревском» (1932) драматизм душевных переживаний главного героя разрешается в финале нарождающейся гармонией духа, но и в этом романе герой оставлен на пути к ней. О том, что уже родилось в душе ученого, и о перспективе его духовного развития сказано, как и в «Соти», скупно, в основном в двух эпизодах.

Первый — испытание установки по передаче электроэнергии без проводов. Отвечая Черимову, почему он не вступит в партию, и на его же сообщение, что Петрыгин подал заявление о приеме, Скутаревский горячо заговорил: «— Не принимайте, не надо... гоните его! — Он спохватился и закусил губу. — Я могу отвечать только за себя. Видите ли, для вас смолоду не было другого пути; для меня же *это* только завершение огромных бурь, смещений и катастроф... И потом, разве вы думаете, что партбилет оправдывает мое научное бесплодие? — Он сводил проблему опять-таки к личной своей драме. — Но, странно, я волнуюсь

---

<sup>4</sup> Русская советская литература, Сб. статей, Учпедгиз, М., 1955, стр. 385.



сейчас, как тогда, когда говорил с Лениным! — заключил он потерянно» (т. 5, стр. 237).

Здесь — первое открытое ощущение героем в себе чего-то нового. Следующее будет дано — и еще сильнее — в финальной сцене митинга, после провала эксперимента, когда, разбитый неудачей, Скутаревский разглядит в глазах людей «приглашение разделить свою временную неудачу на миллионы долей, каждая из которых утратит тогда свою ядовитую, отравную горечь», и в ответ на «нействование этой распахнутой дружбы» он готов будет объявить свой институт ударным: «сейчас он одинаково был готов ко всему» (т. 5, стр. 346).

Характерно, что в том и другом случае раскрывается не столько новое в душе Скутаревского (оно еще только пробуждается), сколько волнующая красота *рождения нового*: все, что долго и трудно зрело в душе ученого, как будто только что оформилось, впервые им самим до дна прочувствовано, еще хранит первородную чистоту и свежесть, точно свет нарождающейся зари.

Критика еще не оценила по достоинству этих человеческих рассветов в книгах Леонова, не объяснила как следует самой тайны этой недосказанности и скрытой в ней истины рождения нового человека, исповедуемой художником.

Само зерно творческой мысли писателя в свое время не было понято. Рецензенты судили о нем не по закону, им самим себе предписанному, а по сходному художественному опыту других писателей, требовали от него обязательного показа процесса воспитания и перевоспитания, даже если речь шла об одичавшем монахе Геласии (в «Соти»). Финалы его романов шокировали многих настолько, что о героях «Соти» и «Скутаревского» говорили как о «неразвивающихся», недостаточно типичных и поэтичных, коль скоро не было показано коренное изменение их сущности.<sup>5</sup>

Должно быть, такой критике и была адресована известная пропия Леонова, прозвучавшая в романе «Скутаревский».

Напомним.

Молодая сотрудница профессора, комсомолка Женя, предлагает своему учителю «уроки политграмоты» взамен получаемых по физике. Скутаревский отреагировал так: «Прекрасно... даже непременно. И мы начнем... вот, у меня послезавтра совещание, а потом сессия академии... вот, после сессии и начнем, идет? Да вы просто из поколения французских просветителей. Впрочем, теперь это в моде: я в театре видал — пионерка

---

<sup>5</sup> Все эти замечания и требования еще сравнительно недавно были повторены в статье С. М. Штут «Тема социалистического строительства в прозе 30-х годов» (в сб.: Русская советская литература, Учпедгиз, М., 1955, стр. 385—386).

просвещает профессора-зубра. И все плачут, публика, директор и даже кассир ввиду трещинами утирает слезы...» (т. 5, стр. 226).

У иронии — определенный адрес. Не тема, а спекулятивно-ремесленное обращение с ней. Тогда же и по тому же адресу направлялись сатирические стрелы И. Ильфа и Е. Петрова в рассказе «Секрет производства» (1932), повествующем о том, как некие кинодеятели, спасая халтурный сценарий, предлагают автору ввести сцену с «перевоспитанием шамана» в «очищающем огне революции».<sup>6</sup>

Все это теперь уже прошлое, история.

Тема воспитания и шире — рождения нового человека — главная и новаторская тема литературы социалистического реализма. Ее решением советские писатели обогатили опыт мировой художественной классики. И когда еще сегодня читаешь о том, что в области исследования внутреннего мира «после Достоевского... немного нового сказано о человеке»,<sup>7</sup> понимаешь, что пером писавшего руководил консерватизм мысли либо элементарное невнимание к новейшим завоеваниям революционного искусства.

Завоевания искусства в области, о которой речь, изучены пока вчерне. Еще свежи в памяти ситуации недавнего прошлого, когда критика канонизировала опыт отдельных писателей в исследовании темы века, а живая художественная практика, не мирясь с такими предписаниями, хотела понять и объяснить *всю* совокупность внутренних и внешних обстоятельств, формировавших необыкновенный исторический феномен — человека нового мира. Этот великий «социальный заказ» эпохи каждый художник выполнял, сообразуясь с характером и направленностью своего творчества.

Отношение Леонова к этой теме ко времени написания «Соти» и «Скутаревского» было уже определенным. Оно вызревало в его исканиях 20-х годов и оформилось в начале следующего десятилетия. Два обстоятельства требуют к себе особого внимания.

Образы новых людей в его произведениях преемственно, конечно, связаны с традицией М. Горького, в его же духе и детерминированы в социальном плане (новые люди формируются в борьбе за новую действительность). Но внутренне, психологически они разработаны, согласимся, по-другому, хотя в понимании самой психики героев, представляющих революционную действительность, Леонов в общем-то солидарен с М. Горьким и идет путем, уже проложенным им. В качестве предварительного при-

<sup>6</sup> И. Ильф и Е. Петров. Фельетоны и рассказы. Гослитиздат, М., 1957, стр. 212.

<sup>7</sup> Владимир Миннач. Парадоксы вокруг искусства. «Иностранная литература», 1966, № 3, стр. 197.

мера возьмем пока лишь частный случай: как оба писателя объясняют родовую, определяющую черту мироощущения новых людей.

В «Скүтаревском» в психологической характеристике Черимова сказано: «...он знает, зачем дано ему присутствовать в мире; он имеет идею...» (т. 5, стр. 110). Двумя годами раньше М. Горький, говоря о том же, писал в очерке «Советская эскадра в Неаполе» (1930): «...у трубы броненосца, спиною к прелестям обывательских гнезд, лицом к морю сидят сотни молодых людей, которые уже знают, зачем они родились и с какой целью так смело входят в этот старый мир».<sup>8</sup> Творческая солидарность писателей тут очевидна, подчеркнута у Леонова почти горьковской лексикой и интонацией фразы.

Но под психологизмом следует подразумевать не детали и частности, а прежде всего, как отмечает Б. Бурсов, «воссоздание... определенной структуры человеческой личности».<sup>9</sup> Именно в таком широком плане принцип Леонова не совпадает с горьковским. Герой его не показан в такой же мере, как у М. Горького, в коренном и решающем обновлении своей человеческой сущности (Павел Власов и Пелагея Ниловна) или в историческом повествовании о становлении новой личности в борьбе со «свинцовыми мерзостями» прошлого (герой горьковской трилогии). Первое у Леонова бывает только намечено, как мы видели, многозначительными концовками романов, а второе дано либо как предыстория (в «Соти», «Скүтаревском» и в «Дороге на океан»), либо в виде отступлений в прошлое (в «Русском лесе»), объясняющих душевное состояние героев в изображаемом настоящем.

Очевидно, что в теме, открытой М. Горьким, художнически Леонов обживался во многих отношениях по-своему. Но в каких именно? Ответить на этот вопрос значит понять, что и почему интересует писателя во внутреннем мире человека, каким отношением к жизни и художественным традициям обусловлен его интерес и как он проявляется в психологической обрисовке героев.

Каждый из названных аспектов может служить предметом самостоятельного изучения. В статье по понятным причинам они могут быть затронуты лишь частично, в плане постановки вопроса об истоках и сути леоновской концепции, о соотношении ее с важнейшими для него традициями. Сейчас всего важнее решить именно вопрос о сути, потому что из-за отсутствия контакта с писателем в этом вопросе споры о нем часто заходят

---

<sup>8</sup> М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах. т. 17. Гослитиздат. М., 1952, стр. 257.

<sup>9</sup> Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Изд. «Советский писатель». Л., 1967, стр. 394.

попросту в тупик. Пример тому — недавняя и еще незавершенная дискуссия о духовной сущности положительных героев «Русского леса» (Вихрова, Поли, Леночки), в частности о том, как понимать ее в связи с горьковской традицией изображения новых людей,<sup>10</sup> и, с другой стороны, о том, что в их духовном мире или принципах его изображения (вопрос остается открытым) в ряде случаев заставляет вспомнить о некоторых особенностях подхода к человеку, характерных для Достоевского,<sup>11</sup> и т. д.

Таких вопросов всякий раз накапливается много, и многие из них остаются без ответа, потому что ответ не могут дать отдельные примеры, иллюстрации и цитаты из прямых высказываний писателя. Нужен анализ. Он может быть разным. Можно изучать содержание произведений Леонова, но такой анализ обременителен для статьи и, вообще, давно выполнен. Поэтому, продолжая начатое, будем наблюдать отдельные черты леоновской поэтики, позволяющие заглянуть в художественный мир писателя и увидеть в нем живое бытие его героев.

## 2

В советской литературе герой Леонова описан во всех проявлениях своего характера. С этой стороны концепция писателя представляется довольно ясной. Всем своим творчеством Леонов как бы говорит читателю, что главное достоинство нового человека заключено в его духовной готовности к самоотверженной борьбе за переустройство мира на началах новой социальной справедливости. Но нас интересует концепция личности в творчестве Леонова в связи с проблемой психологизма, что несколько усложняет дело и требует прежде всего прямого ответа на вопрос, в чем же писатель увидел «роман» нового человека и что в духовном мире новых людей составляет его исключительный интерес.

Рассматривая произведения Леонова под таким углом зрения, нельзя не обратить внимания на некоторые специфические особенности того поэтического мира, в котором обычно развивается у него «роман» новых людей и проявляются его собственные самые глубокие и самые важные интересы как художника. Леонов открыл этот мир уже в «Барсуках», населил его своими героями, хотя не дал всем одинаково полноправную жизнь. Но важен факт открытия, а в нем для нас — тот угол зрения, под которым и позже писатель будет изображать человека и его взаимоотношения с действительностью. Чтобы выделить специфику леоновского угла зрения, достаточно увидеть «Барсуков»

<sup>10</sup> Е. Книпович. Горьковское. «Литературная газета», 1967, 17 мая.

<sup>11</sup> З. Кедрина. Жизнь идеал в образе. В кн.: Литературно-критические статьи. Изд. «Советский писатель», М., 1956.

в соответствующем литературном контексте. Параллель с М. Шолоховым будет, пожалуй, наиболее интересной (оговоримся, что М. Шолохов здесь и в некоторых других местах — не научная апалогия, а простое сравнение, повод для раздумий о специфике Леонова). Как выдающиеся художники, обладающие неповторимой индивидуальностью, М. Шолохов и Леонов, увиденные рядом, могут рассказать друг о друге немало интересного.

Оба писателя посвятили свои первые романы крестьянству в революции («Барсуки» — «Тихий Дон»). Написанные в разное время, произведения их чрезвычайно близки по содержанию. В «Барсуках» налицо все главные темы будущего «Тихого Дона»: драма темных, неграмотных мужиков, запутавшихся в событиях (мятеж «барсуков»), трагедия незаурядного человека из народа (образ Семена Рахлеева, вожака «барсуков»), связанная с нею тема трагической любви (Семена и Настеньки Секретовой), тема «перегибов» и «щелкоперов»<sup>12</sup> (образ деревенского активиста Половинкина с «наганом и ручной гранатой, подвешенной на ремешке»). Но до чего же все-таки непохожи эти два романа! И дело ведь не только в особенностях их содержания и языка, а в чем-то еще большем.

Откровенности, с какою оба писателя заявили здесь о приверженности к коренным вопросам общенародной, общенациональной жизни, соответствовала определенность, с которой сказали они здесь же о своем интересе к разным сторонам изображаемой действительности.

М. Шолохов изобразил в «Тихом Доне» величественную эпопею жизни народа, показав ее истоки (прошлое казачества), настоящее (казачество в революции) и светлую перспективу будущего в лице положительных героев, проследил последовательно и хронологически все этапы народной драмы вплоть до ее полного и окончательного разрешения в финале.

В отличие от М. Шолохова Леонов дал в «Барсуках» одну историческую коллизию (крестьянство в революции), его интересовали не этапы народной драмы, а ее кульминация (мятеж «барсуков») и не исход ее, а ее протекание; драма резко разрешалась в эпилоге, оставаясь как бы недосказанной и многозначительной в своей недосказанности. Разве нет здесь — в самом охвате жизни и человеческих судеб — ярко выраженной индивидуальной позиции писателя? Впрочем, не будем спешить с выводами.

В «Барсуках» Леонов впервые отстроил художественную модель изображаемой действительности, которую он будет усовершенствовать в будущем, но в чем-то главном останется верен ей, потому что она станет формой воплощения живой идеи, за-

---

<sup>12</sup> Литературное наследство. т. 70. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 695—696 (из письма М. Шолохова к А. М. Горькому от 6 июня 1931 г.).

хватившей творческое воображение писателя, приспособленной единственно для его героев, для выявления того, что интересует его во внутреннем мире человека.

В большинстве последовавших романов новый человек взят, как и в «Барсуках» («товарищ Антон»), сложившейся личностью и показан опять-таки в обстоятельствах, характеризующихся исключительной драматической напряженностью. Все, что не соответствовало такому показу нового человека, будет так или иначе перестраиваться, одновременно будет разрабатываться, главным образом в психологическом плане, основная художественная ситуация. Такова логика дальнейших архитектурных изменений, внесенных в здание романа, отстроенное Леоновым в «Барсуках».

Композиция «Барсуков», при всех ее достоинствах, не была рассчитана на исследование внутреннего мира нового человека Павла Рахлеева («товарищ Антон»). Рождение его как новой личности вынесено за рамки романа (время пребывания Павла на заводе и на фронтах). Он выведен на авансцену событий и в третьей части в столкновении с братом Семеном, вне какой-либо внутренней проблемы. Образ его суть образ не психологический, а по преимуществу пластический (скульптурный).

В «Соти», осуществляя психологическую разработку характеров новых людей (Увадьева, Потемкина, Жеглова и др.), автор отказывается от прямой и чрезвычайно обширной экспозиции «Барсуков» (первая часть, начало и конец Зарядья, где показаны вступление в жизнь и вообще ранняя биография протагонистов будущего конфликта). Герои «Соти» оказываются с самого начала в остроконфликтной ситуации, изображаются в глубокой внутренней драме, рожденной сложностью их взаимоотношений с окружающей жизнью. Экспозиция в «Соти» становится значительно экономней и включается в роман не сразу (глава вторая, рассказывающая о прошлом героев). Но и такой план не совсем удовлетворяет писателя, судя по дальнейшему, потому что он разрывает единую нить повествования и, главное, вносит ненужную паузу в конфликтное развитие событий, с которого начинаются после «Барсуков» все романы Леонова. Не потому ли в «Скутаревском», «Дороге на океан» и в «Русском лесу» любой из традиционных вариантов экспозиции (прямая, задерживающаяся, обратная) отвергается и рассказ о прошлом героев растворяется в изображаемом настоящем. Другая причина, связанная с первой, в том, что прошлое — время становления новых людей — интересует, в сущности, Леонова лишь постольку, поскольку оно способно прояснить изображаемые переживания героев. Экспозиция как самостоятельная часть плана в таком случае оказывается ненужной и в таком виде больше не повторяется (после «Барсуков» и «Соти»). Прошлое героев дается не прямо, а отраженно, в воспоминаниях. Дорабатывается и усовершен-

ствуется, следовательно, принцип введения прошлого, впервые использованный в «Воре».

Подойдя к роману Леонова с другой стороны, частью уже рассмотренной ранее, увидим, что при том внимании, которое уделялось перестройке ретроспективной композиции, писатель проявляет удивительное постоянство по отношению к композиции перспективной. С «Барсуков» она остается неизменной. Варьируются детали, но не принцип. Все романы завершаются одной типичной ситуацией, прокомментированной в начале, показывающей героев в момент выхода из кризисных душевных состояний. Это не развязка в распространённом понимании. Это катастрофа<sup>13</sup> (или катастрофическая развязка), т. е. ситуация, удалённая от обычной развязки на некоторое расстояние. Последняя точка всегда ставится именно здесь и означает, что о героях сказано все, интересовавшее автора, что дальнейшее (духовно обновлённое бытие героев) не составляет для него предмета особого внимания. Кажущуюся недосказанность леоновских романов, таким образом, нужно рассматривать аналогично факту отказа от традиционных принципов построения ретроспективной композиции: как форму акцентировки главного, как композиционный прием заострения внимания на центральной романной ситуации, в которой и заключён взгляд художника на «роман» нового человека и которая у Леонова есть всегда драма — не по форме, а по содержанию, драма преодоления внутренних разладов в душевной жизни новых людей (в «Соти»), драма духовной перестройки старой интеллигенции (в «Скутаревском») и т. д.

К такому пониманию романа Леонова все чаще склоняется критика. Здесь ищут специфику леоновского подхода к человеку и определение его психологизма. Однако выдвигаемые версии мало что определяют, потому что, построенные на общем впечатлении, сами нуждаются в их анализе и определении.

Устанавливают, например, что Леонова влекут «драматизм»<sup>14</sup> борьбы старого и нового в человеке, «битвы внутренние».<sup>15</sup> Таким путем более или менее верно определяется предмет художнического внимания писателя, но не его эстетическая природа. Потому что внутренняя жизнь человека в той или иной степени всегда драматична и воплощается она в литературе необязательно в форме, представленной у Леонова. Ибо драматизм по природе своей столь же разнообразен, как лиризм, комизм или трагизм. У Леонова он свой, особенный. Его внутреннее содер-

---

<sup>13</sup> Поворот, переворот в драматических событиях, предвещающий нечто иное, лучшее.

<sup>14</sup> М. Лобанов. Сердце писателя. Изд. «Советская Россия», М., 1963, стр. 66.

<sup>15</sup> В. А. Ковалев. Гуманистическое воспитание личности. «Русская литература», 1966, № 2, стр. 20.

жание и форму художественного воплощения целесообразно опять-таки отчеркнуть с помощью сравнения.

Возьмем такой пример: изображение драмы рождения нового человека в «Поднятой целине» М. Шолохова (образ Кондрата Майданникова) и в «Скутаревском» Леонова (образ центрального героя). Перед нами совершенно разные человеческие судьбы и характеры. Естественно, что по-разному изображается и процесс их духовного обновления. Но интересно в данном случае не это, а то, какой акт в изображаемой драме концентрирует на себе преимущественный интерес писателей. Различие, обнаруживающееся между М. Шолоховым и Леоновым в охвате жизни и человеческих судеб (вспомним «Барсуки» и «Тихий Дон»), оказывается, имеет продолжение, уходит вглубь, формирует разный угол зрения, под которым они рассматривают «внутреннего человека».

М. Шолохов показывает Кондрата, каким он стал ко времени коллективизации, напряжение его дум о колхозе и Советской власти, рождающуюся тягу к новому и силу привычки к старому. В XIX гл. первой книги писатель развернет в душе героя решающую схватку противоречивых чувств, после чего проследит за медленным, но неуклонным ростом в его сознании новых чувств и эмоций и завершит повествование рассказом о вступлении Кондрата в партию.

У Леонова в «Скутаревском» драматизм борьбы нового со старым в образе центрального героя исследуется в ином стиле.

Роман сразу открывается изображением драмы в ее полном накале. Мотивы пока обозначены намеком: волнение, вызванное предстоящим испытанием электростанции, построенной при участии сына, обуревающая его самого научная идея, сложные отношения с семьей, близкими, своими современниками. В воспаленном простудой сознании Скутаревского все сплетается в один тугой узел, кажется, неразрешимых противоречий: «умирать — это правильно...», «бессмертье — бунт индивида!», «ерунда, образуем новые вихри», «сквозь наши груди пробиваются сочные дерзкие ростки будущего...», «слышишь, шумит листва?», «чепуха, истлеем, гнусно пропадем: мы умираем прочно!», «они впервые имеют за что умирать!», «храните жизни!...» (т. 5, стр. 13).

Драма, переживаемая героем, будет то обостряться, то ослабевать, одновременно будут исследоваться ее мотивы, пока, наконец, не будет разрешено главное противоречие (двойственное отношение Скутаревского к новой действительности), и мы увидим героя в преддверии новой жизни.

Тут совсем иной угол зрения и совсем другой путь исследования родственного содержания. То, что у М. Шолохова решается в основном в одной (XIX) главе первой книги, у Леонова развернуто на целый роман, без существенного для М. Шолохова изображения нового бытия героя. М. Шолохова интересуют все



акты драмы, Леонова — только то в ней, что относится к катарсису, если понимать этот термин не в античном (аристотелевском) плане (очищение), а очень широко (в нашем случае — разрешение основного внутреннего конфликта).

Драма профессора Скутаревского и ее изображение — не исключение, а один из вариантов решения проблемы. Во всех произведениях Леонова герои ставятся в аналогичную драматическую ситуацию. Ее можно бы назвать «леоновской ситуацией», настолько она характерна для него как романиста. И, надо думать, именно поэтому она все время совершенствуется (как центральная драматическая ситуация), уплотняясь и сжимаясь вокруг кульминационного акта драмы, переживаемой героями.

Курилов в «Дороге на океан» показан не в труде, как хотели того критики, а в жесточайшей внутренней борьбе, вызванной невозможностью практически участвовать в труде, в способности жить и быть полезным людям тогда, когда жизнь, говоря словами Н. Островского, становится невыносимой. В сцене, изображающей Курилова в больнице, перед уходом его в небытие, перед тем, как в прощальных эпизодах прозвучит взволнованное авторское признание: «мой герой» (т. 6, стр. 539), драма Курилова возвышается до оптимистической трагедии, рассказывающей об угасании большой и прекрасной жизни, отданной ради жизни на земле. И жизнь побеждает смерть.

Курилов показан рядом с изобретателем, человеком, духовно сломленным страхом перед смертью, думающим о всем живом и здоровом с завистью и озлоблением. Курилову он показался «жалким». Сам он, коротая время, читает какую-то банальную книжонку: «Молодая дура выходит замуж за маркиза...». Ему скучно. В глубине больничного двора он видел дерево, тени ветвей которого скользили по стенам палаты. Курилов следил за игрой теней и воссоздавал в памяти «картину доброй русской весны». «За городом, четыре часа дня. К деревьям вернулась их прошлогодняя гибкость. Ветер...» (т. 6, стр. 518).

Умиравший человек и картина доброй русской весны — антитеза, выражающая то, чего человек лишен навсегда, и одновременно то, что составляет его суть: жизнелюбие, красоту души и великую силу духа, что и было в романе предметом исследования в его внутреннем мире.

Новое в Курилове показано не так, как в Скутаревском. Оно уже составляет наличный его духовный багаж. Но оно не статично, обнажается и крепнет, раскрываясь в жизнеутверждающей драме преодоления человеком своей судьбы, и высвечено трагическими красками заката жизни.

Кажется, совсем по-новому строится центральная ситуация в «Русском лесе». На самом деле изменяются ее масштабы, но принцип построения остается прежним. Вихров выйдет в битву за русский лес, когда он всего нужней будет народу, и рассказ

о нем выльется в повествование о самоотверженной борьбе советского ученого-патриота за свою идею.

Внутренняя жизнь («роман») новых людей в произведениях Леонова открывается и изображается как драма духовного подвига во имя высокой идеи. Потому такое значение для него приобретает создание художественных ситуаций, адекватных жизненным обстоятельствам, формирующим и испытывающим готовность и способность человека к свершению подвига. В таких ситуациях резко обнажается цель и смысл изображения «внутреннего человека», выясняется суть многократно цитированной формулы писателя — «не торжествующий герой, а рождение героя», выражающей его отношение к изображению положительных характеров.

Леонов-психолог исследует главным образом кризисные душевные состояния, предшествующие и способствующие рождению (или выявлению) в человеке нового, будь то формирующийся новый человек (Скутаревский) или сформировавшаяся новая личность (Увадьев, Курилов). Как художника его интересует в первую очередь не результат, а процесс, а в нем — наивысшая точка кипения, в которой образуется или кристаллизуется сплав духовных ценностей, именуемых духовностью нового человека.

Своеобразие Леонова, таким образом, не в том, что он показывает драматизм борьбы старого и нового в душе человека и битвы внутренние — это показывают и другие писатели, а в том, что в его произведениях преимущественно изображается сама драма духовного обновления и обогащения человека, самоотверженно идущего к заветной цели; анализ таких драм Леонов сделал фундаментальным принципом построения характеров и основной формой психологического анализа. Для Леонова это имеет такое же громадное значение, какое для Шолохова приобретает изображение человека и его внутреннего мира в гуще исторических событий и в кипении человеческих страстей.

Тут два разных подхода к человеку, вытекающих из разного восприятия и изображения революционной действительности.

Революция открылась Леонову и раскрывается в его творчестве, говоря его же словами, в «том столкновении идей, в гигантском торнадо идей, которое произошло в России и разворотило все сердца и души»,<sup>16</sup> — слова, достойные быть эпиграфом к собранию сочинений Леонова. В них — важное указание на суть и взаимосвязь идейно-философского и нравственно-психологического содержания его творчества, они наилучшим образом мотивируют концентрацию психологического анализа в его произведениях на драмах души и мысли. Здесь, в этом пункте, обычно фиксируется все его внимание, закономерно, что здесь сосредото-

<sup>16</sup> «Вопросы литературы», 1966, № 6, стр. 95.

чивается изображаемое действие, центральная ситуация и все средства психологического анализа. Такое изображение внутренней жизни стало не самоцелью, а одним из художественных принципов, с помощью которых писатель сближал свое творчество с революционной современностью.

Не нужно объяснять, что в основе своей леоновская концепция является глубоко оригинальной, что она значительно расширяет рамки горьковской темы новых людей. Но было бы полезно рассмотреть ее с ретроспективной (от истоков) и историко-литературной точек зрения. Однако здесь представляется возможным лишь обозначить основные вехи такого изучения вопроса.

Во-первых, как нам кажется, важно отыскать точку, где Леонов принял эстафету горьковской традиции и дал ей новую жизнь и развитие. Быть может, существенным тут будет то, что Леонов связал содержание горьковской темы новых людей и ее психологическое решение с новыми, прогрессирующими проблемами в духовной жизни социалистического общества (идеологические битвы революции и отражение их в душах людей). Ведь не случайно же, что именно в этом вопросе он долгое время оставался совершенно непонятым.

Когда уже были созданы «Барсуки», «Соть», «Скутаревский», «Дорога на океан», критика большей частью не чувствовала истинного направления автора. Она настойчиво обращала внимание на недостаточно широкий показ в его произведениях революции, социалистического строительства, воспитания и перевоспитания людей, на усложненность характеров и ситуаций, не мирясь с напряженным интересом писателя к исследованию душевных драм и коллизий, являвших собой неизбежный момент в бытии новых людей и важнейшее звено в процессе их духовного обновления.

К такой интерпретации горьковской традиции Леонов был подготовлен всем своим художественным развитием, условиями жизни и духовного формирования, и, в сущности, только неисследованность его раннего творчества, взгляд на него как на что-то постороннее дальнейшему, не имевшее отношения к истинным потребностям творческой индивидуальности писателя, мешали разглядеть в нем перспективу самоопределения его как художника в новой жизненной тематике. В связи с этим следовало бы иными глазами посмотреть на ряд фактов ранней писательской биографии Леопова. Назовем некоторые из них.

Одна из первых попыток Леопова определить свое отношение к центральной идее горьковского творчества относится к 1918 г. Факт в своем роде типический. В 1918 г., в разгар гражданской войны, отношением к М. Горькому определялась не только художественная ориентация писателей, но и их политическая позиция. Леонов живет в Архангельске, он много видит и многое решает. Его возмутила позиция тех, кто поставил себя вне

борьбы и, бросив народ, родину, бежал за границу. О «них», о «третьих», «уехавших с последним пароходом „туда“ — к людям», Леонов пишет в очерке «Поэт Севера (У художника С. Г. Писахова)», с чувством надежды и веры говорит о М. Горьком, А. Блоке, М. Нестерове. Духовному дезертирству, пессимизму и неверию в человека начинающий писатель противопоставляет высокую формулу горьковского гуманизма: «Человек, — это звучит гордо!».<sup>17</sup>

Еще многое было неясно, не меньше предстояло решить в будущем, но духовная встреча с М. Горьким произошла в решающую минуту, что не исчезнет бесследно. Вдохновляющее влияние идей М. Горького будет медленно, но неуклонно прорастать: вначале (в рассказах) тревогой и болью за человека, критикой всего, что унижает человека в нем самом и в окружающем мире, позже приведет Леонова к центральным горьковским темам революции и социалистического строительства.

Но в том же 1918 году, когда Леонов выдвинул в качестве символа веры своей горьковскую формулу человека, он приступит к созданию первого прозаического цикла, и по нему уже можно судить, что борьбу за человека он поведет на своем участке, своими средствами и что, помимо опыта М. Горького, ему понадобится еще кое-что в отечественной классике.

Упомянутый цикл, состоящий из разнотемных рассказов, писался в 1918—1920 гг. в сложных обстоятельствах оккупированного Архангельска. В творчестве Леонова он занимает, примерно, такое же место, какое занимают, скажем, в биографиях К. Паустовского и И. Бабеля рассказы, созданные ими в 1910-х годах. Это еще не песня, даже не запев, скорее, рождение мелодии, которая не угаснет, потому что согрета юношеским чувством писателя, первой осмысленной попыткой понять окружающий мир и человека в нем.<sup>18</sup>

Большей частью рассказы отражают субъективный, а не объективный мир, среди них немало подражательных, но в них есть уже и блестящие типично леоновской образности, и острая сюжетность, усиленная характерным для будущего Леонова изломом фабулы в сторону исследования сложных перипетий душевной жизни человека.

Воспользуемся беглым комментарием к нескольким сюжетам.

Заглавный герой рассказа «Профессор Иван Платоныч» (1918) предпочел уйти из жизни, не поняв смысла своей ученой деятельности, не желая, как все, прозябать в бессмыслице происходящего. Ситуация «Профессора Ивана Платоныча» наблю-

<sup>17</sup> «Северный день», 1918, 3 мая.

<sup>18</sup> В письме к автору статьи Леонид Максимович заметил, что упомянутые рассказы никогда им не переиздавались, что в них содержится только «намеки» на темы и ситуации, занимавшие его впоследствии, и что только в каком-то общем плане они могут интересовать исследователей.

дается в «Тоске» (1918), но без трагического финала. Тема «Тоски» продолжается в рассказе «В столетиях» (1919) с той лишь разницей, что в положении трагического отчуждения от мира окружающих людей оказывается в нем не один, а группа молодых героев. В «Рыжебородом» (1919), прообразе будущего «Туатамура», благородный рыцарь приносит в жертву себя и свою возлюбленную, войдя в город прокаженных, чтобы облегчить страдания несчастных. Сложный психологический узел разворачивается в «Недомолвке» (1920): герой, влюбленный в девушку, назвал ее про себя прекрасной Илайялью, но, познакомившись, понял, что была она простой и грубой, не Илайялью, а только камеристкой ее.

Драмой душ можно назвать многие из первых юношеских опытов Леонова. А то, что содержанием драмы почти всегда становится конфликт героя с окружающей средой, с одной стороны, говорит о сложности мироощущения автора, оказавшегося в чуждой обстановке, с другой — проясняет жизненные истоки его интереса к таким отвлеченным сюжетам, как сюжет рассказа «Бор» (ранний вариант «Бурьги»), написанного в 1919 г. и повествующего о страданиях лесной нежити, изгнанной из родного бора.

В прозе начала 20-х годов, которая и будет названа «ранней», преобладают сюжеты, обработанные ранее. Они все еще волнуют автора, но раскрываются на ином уровне художественного мастерства и гражданской зрелости. Туманный общественный смысл ранних рассказов проясняется элементами социального анализа (особенно в «Бурьге» и в «Конце мелкого человека»), незрелые психологические этюды понемногу уступают место художественному исследованию души. И все же основной повествовательной темой остается драма индивидуального бытия героев, показанная теперь как следствие конфликта личности не со всем окружающим миром, а только с отдельными его явлениями.

В бурных событиях революции, участником которых стал Леонов и в которых произошло второе рождение его как художника социалистического реализма, впечатления ранней юности и юношеский писательский опыт показали ему наивными. Но, открывенно говоря, ощущение такое, что именно они подготовили Леонова к восприятию революции под определенным, леоновским, углом зрения. Иначе как объяснить, что работа над новой революционной тематикой в одном плане не изменила его художественной ориентации?

Давний интерес к драматической стороне жизни человека, соединенный в «Барсуках» и последующих произведениях с поразительно богатым и новым социальным содержанием, дал мощный толчок движению вперед, но, заметьте, в том же направлении: от рассказа-драмы индивидуальной души к роману-драме о революционной современности. И там, и тут жизнь человека

открывалась в напряжении духовно-интеллектуальных взаимоотношений с окружающей действительностью.

Психологизм ранней и зрелой прозы Леонова — явление, конечно, неоднородное и неравнозначное. Но в нем есть все-таки и сквозная тема, тональность, порожденная характером взаимоотношений писателя с революционной современностью.

Если психологизм шолоховского типа вырастал на основе изображения жесточайших классовых битв и вооруженных столкновений, вызванных революцией, то леоновский — с самого начала формировался на почве художественного отражения идеологических битв революции. Неудивительно, что не только в рамках социалистического реализма, но и в отношении к традициям реализма критического психологизм двух этих писателей представляет собой две самостоятельные тенденции.

В творчестве М. Шолохова живое продолжение получила традиция автора «Войны и мира», а в Леонове видят одного из талантливейших восприемников Достоевского. Правда, о Достоевском говорят как о предшественнике Леонова в изображении психологии «оригиналов» и «бывших людей» (лихарева, петрыгины, штруфы, похвисневы, грацианские, стратоновы), и лишь предположительно, в самом общем виде, высказывается мысль о зависимости Леонова от Достоевского в изображении положительных характеров (интерес к сложным характерам и т. п.).

А, собственно, почему? Ведь сам Леонов никогда не объяснял своего интереса к Достоевскому подобным образом — он связывал его с формированием себя как художника, с основным содержанием своего творчества. И его можно понять, если в том, что называется традицией, видеть не что-то застывшее и плененное своим временем, а живое содержание, одну из возможностей дальнейшего развития художественного сознания.

Создателю «Барсуков», «Соти» и «Русского леса» должна быть близка страстная русская душа автора «Бедных людей» и «Братьев Карамазовых», не идеология его, а его обостренный интерес к идеологии, к судьбе русской и судьбе народной. Достоевский мог развить в молодом Леонове его собственный ранний интерес к драматизму внутренней жизни человека. В самом подходе к изображению духовных драм был пункт, о нем шла речь, в котором у Леонова неизбежно должна была произойти встреча с великим русским романистом. Отправным моментом вероятного определения значения и места Достоевского в творчестве Леонова может стать не что-то конкретно определенное (метод, образ-характер, прием и т. п.), к чему стремится критика, допускающая грубые натяжки, а как раз, напротив, нечто общее, скрытое в самой направленности художнического внимания писателей.

В творчестве Достоевского Леонов мог найти необходимый ему «горючий материал», убыстрявший процесс его художественного самоопределения (отсюда убежденность, что метод Достоев-

ского соответствует задаче отображения революционной современности),<sup>19</sup> послуживший катализатором ряда принципиальных решений его в области психологического анализа. Тут, как правило, взаимодействует многое и очень сложно — связанное с открытиями М. Горького, с опытом всей советской литературы, с отдельными чертами психоаналитического метода Достоевского, и над всем господствует могучая сила дарования Леонова-художника, его самобытная манера живописать духовный мир своих современников.

Рассмотрим путь, каким идет Леонов в анализе того, что его интересует во внутреннем мире человека, не для того чтобы объяснить все его принципы, а чтобы уточнить сказанное о нем как психологе и о его взаимоотношении с интересующими нас традициями Горького и Достоевского.

### 3

Говорят, что Леонов-психолог очень сложен. Да, ощущение всегда бывает именно такое. Однако какова природа его сложности? Ведь сложна, как выяснилось, сама психологическая тема писателя, и, решая ее, Леонов всегда ставит себе трудную задачу: проследить суть и ход душевной драмы, переживаемой героями, капризную жизнь чувства и, особенно, работу мысли, сцепление и обновление чувства и мысли. Это позиция истинного романиста. Не в том смысле, что другие решения той же проблемы невозможны или неплототворны, а в том, что такие требования к себе предъявляют, по обыкновению, романисты высокого класса.

Флобер собирался переписать «Воспитание чувств», обнаружив в романе ряд недостающих «связующих звеньев»<sup>20</sup> в изображении сцепления чувств, а в том, по его мысли, и заключается сущность романа как жанра и задача любого романиста.<sup>21</sup>

К осуществлению своей задачи Леонов подходит с такой же взыскательностью. Рассмотрим это на уже знакомом примере изображения главного героя в романе «Скутаревский».

Составной частью драмы, переживаемой Сергеем Андреевичем Скутаревским, был неудачный брак с Анной Евграфовной, хотя он и воспринимается вначале как обстоятельство, раздражающее героя, но еще не решающее для его судьбы. Содержание и значение конфликта с женой углубляется по мере сближения Скутаревского с новой действительностью и достигает кульминации в момент встречи с Женей.

<sup>19</sup> Писатели о себе. «На литературном посту», 1927, № 5—6, стр. 57.

<sup>20</sup> Г. Флобер, Собрание сочинений, т. 5. Изд. «Правда», М., 1956, стр. 42.

<sup>21</sup> Там же, стр. 76.

Женя — не просто запоздалая старческая любовь. Скутаревского. Такое понимание отношений с нею слишком мелко для героя и для философии романа. Сергей Андреич «разъярился бы», узнав, что кто-то именно так истолковал его чувство, потому что сам он «тяжеловесными смыслами... нагрузил случайную, шальную встречу с миловидной девчонкой» (т. 5, стр. 287). В глазах Жени профессор видел «помолодевшее отражение самого себя» (т. 5, стр. 243), награду за не так сложившуюся молодость, за не ту девушку, посланную ему судьбой. Была она для него «последним деревом» при спуске с горы и чем-то еще, о чем сам он не догадывался, и он рад был всему, что пришло с нею и «благословлял все», что неминуемо должно было прийти следом. С образом Жени связывалась и мысль о всем новом, к чему хотелось «прикоснуться» и из чего «складывалась жизнь будущего века» (т. 5, стр. 245). В этих обстоятельствах Анна Евграфовна становилась «центром его интеллигентского страха», образ ее «цепенил ему мысль и служил плагиаумом на пути к будущему» (т. 5, стр. 230).

Так созревает, по терминологии Гегеля, коллизия (т. е. нарушение, которое не может продолжать существовать, а должно быть устранено),<sup>22</sup> но еще не действие, а лишь предпосылка к нему.

Действие — уход Скутаревского от жены. Хотя психологически он уже достаточно подготовлен, Леонов, однако, не спешит с его оформлением. Общая мотивировка его не удовлетворяет, не согласуется с его задачей проследить молекулярное напряжение и развитие драмы, исследовать все составляющие ее внутренние звенья, испытать чувства героя на прочность и зрелость. Так возникает цепочка сопутствующих и последующих обстоятельств (Скутаревский—Петрыгин), в которых психологический анализ еще больше утончается.

Все строится вокруг истории с деньгами, обещанными Петрыгиным Скутаревскому, необходимыми, чтобы купить квартиру. Все развернуто в основном в превосходнейшей сцене охоты на лису, где одновременно разыгрывается несколько психологических мотивов, каждый из которых оттеняет и усиливает звучание соседних.

Во время охоты вызревает решение уйти от жены. Упущенная лиса (Скутаревский выстрелил в воздух) символизирует победу непокорного, живого чувства в душе Скутаревского над мертвящей атмосферой домашнего быта: «живая лиса стояла все-таки больше дохлой горжетки», «пускай, пускай все рыжее безбольно гуляет в мире» (т. 5, стр. 175). Тут же Скутаревский ощутил «сходство лисьей судьбы с его собственной» (там же).

В доме егеря (следующая сцена) Петрыгин и впрямь «обложил» его: деньги — все 30 тысяч, наличными и в рассрочку.

<sup>22</sup> Гегель, Сочинения, т. 12, Соцгиз, М., 1938, стр. 208.



Но деньги не Петрыгина, а чужие, кого-то, когда-то и куда-то уехавшего, и под его, Скутаревского, работу. «План его (Петрыгина, — В. К.), упрощенный до банальности, в целом напоминал давешнюю облаву с флажками, но теперь судьба обернулась по-иному. Переменив направление, лиса шла прямо на Петрыгина» (т. 5, стр. 177—178).

Уже на квартире Петрыгина, куда Скутаревский пришел за деньгами и написал было расписку, хозяин допустил оплошность, назвав имя владельца денег, старика Жистарева, давно умершего за границей. Ощущение западни, родившееся во время охоты, подтвердилось: уйти из затхлого мира жены, чтобы попасть в лапы Жистаревых, — тут был не выход, а капкан, поставленный тем же старым миром на пути героя к новой жизни. Выбор сделан и бесповоротно. Скутаревский принимает приглашение Черимова временно поселиться у него.

О способности Леонова открывать глубины душевной жизни современная критика сказала немало полновесных слов. Но в рассмотренном случае, думается, ярко выступает незамеченная и важнейшая черта его психоаналитического метода. Леонов не стремится к воссозданию всех нюансов и всего многообразия человеческих переживаний. Сила его — в виртуозно точном изображении молекулярного напряжения и развития господствующего чувства (мысли).

В изображаемых духовных коллизиях во всех подробностях Леонов исследует «одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть»: в «Скутаревском» — «хождение по мукам» мысли главного героя, ищущего самоопределения в новой действительности; в «Дороге на океан» — душевный порыв неизлечимо больного Курилова к полноте и насыщенности жизни; в «Русском лесе» — думу Вихрова о разрешении извечной драмы «зеленого друга», мучительные раздумья Поли над тайной отца и тайной Грацианского, леничкины и Натальи Сергеевны Золотинской поиски смысла жизни.

Неудивительно, что в традициях психологизма внимание Леонова было обращено к наследию Достоевского. Опыт Достоевского-психолога оказался на самом близком расстоянии от задачи, постоянно решаемой Леоновым.

Один из героев Достоевского, определяя натуру другого, говорит: «Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить».<sup>23</sup> Именно так. Герой Достоевского целиком поглощен разрешением мысли, строительством мировоззрения. Так что и анализ чувств и страстей служит у Достоевского, как это уже было подмечено, «аккомпанементом мысли и по большей

---

<sup>23</sup> Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в 10 томах, т. 9, Гослитиздат, М., 1958, стр. 105.

части выражает порыв к утверждению, проверке, испытанию мысли».<sup>24</sup>

Иногда так и судят: мол, герой Леонова и Достоевского — человек идеи, отсюда — творческая преемственность. Но надо же видеть и дистанцию, то, что связь между Леоновым и Достоевским не так прямолинейна, проходит не по линии идеи, мысли, а более сложна и более опосредствованна.

У героя Достоевского, заметил Б. Бурсов в диалоге с М. Бахтиным, «сознание не переходит в действие», он «тем меньше знает, чем больше узнает, не столько потому, что все время меняется, сколько потому, что перед ним все глубже раскрывается разорванность его собственного мира».<sup>25</sup> Герой Леонова — деятельная личность прежде всего, он стремится изучить и понять мир, говоря словами М. Горького, «в целях полного освоения его как своего хозяйства». Изображение его сознания у Леонова имеет целью проследить развитие личности в процессе самоотверженного движения к идеалу.

На что же тогда мог Леонов опереться в наследии Достоевского-психолога? Некоторое представление об этом дает поучительнейший опыт его в «Воре», в частности сам выбор героя, изображение его эволюции и принципы раскрытия его внутреннего мира.

«Вор», по определению автора, «большой психологический роман из современной... жизни»<sup>26</sup> и, добавим, первое произведение Леонова с всесторонне разработанным индивидуальным характером, взятым из революционной современности, несмотря на то, что им стал герой, по своей духовной организации стоящий ниже идеи, которую он защищал в годы революции. Выбор героя в «Воре» едва ли свидетельствовал только о противоречиях в мировоззрении автора. Такой герой был интересен как реальный тип жизни и, по-видимому, как открывшаяся возможность конкретного освоения поэтики Достоевского.

Леонов показал в «Воре» зарождение бунтарской мысли героя (мысли о мести собственническому миру), ее развитие, осуществление и драму разрешения в финале. Так что пример Достоевского все время был перед глазами автора. Принципы его были разработаны в «Воре» (в первой редакции романа) с искусством талантливейшего наследника: построение романа как романа-драмы, использование в процессе психологического анализа формы исповеди, философского диалога и монолога, недоговоренностей, встреч и скандальных сборищ, мгновенных озарений (прозрений) и т. д., вплоть до эпизода, приоткрывающего завесу над возможным будущим героя, где драма Митьки Векшина

<sup>24</sup> Б. Кузнецов. Образы Достоевского и идеи Эйнштейна. «Вопросы литературы», 1968, № 3, стр. 140.

<sup>25</sup> «Октябрь», 1965, № 2, стр. 200—202.

<sup>26</sup> «На литературном посту», 1926. № 3, стр. 57.

разрешалась, как и драма Раскольниковова, на безбрежных просторах России и где должен был начаться новый цикл жизни его, вырвавшегося из душной атмосферы воровского «дна».

Вряд ли нужно возражать против определения «Вора» как произведения экспериментального. Следует сказать, однако, о рискованном характере эксперимента, предпринятого автором.

При освоении той или иной литературной школы, утверждал А. Блок, существует опасность слишком близко подойти к ней и «облечь себе крылья от соприкосновения с сильным огнем», а потом, при желании стать самостоятельным, «так далеко» уйти «от литературы», что порвать «с ней всякую связь». Но такая опасность, по мысли А. Блока, подстерегает не таланты, а только писателей, обладающих «дарованием».<sup>27</sup>

Сила самородного таланта Леонова проявилась в «Воре» в том, что он не поддавался гиннозу гения, сохранил себя и сумел «переспилить» его. Момент «переспливания» был налицо в богатстве личных впечатлений от окружающей действительности, в напоре собственных глубоко современных нравственных, философских и эстетических идей, в неповторимо леоновской манере образного мышления, заявившей о себе в словаре и слоге, в строении словесных образов, в совсем ином, чем у Достоевского, способе изображения портрета, интерьера и т. д.

Но в сфере психологического анализа автор «Вора» был, по преимуществу, все-таки учеником. И как раз в этой сфере, забывал о дистанции, отделявшей его от Достоевского, иногда переступал грань, переход через которую небезопасен даже для таланта. В результате характеры героев и основные сюжетные ситуации были даны, по меткому определению М. Горького, «в освещении Достоевского».<sup>28</sup> Реакция на такой, по-видимому, неожиданный и для самого автора результат была с его стороны чрезвычайно активной в творческом отношении. Так что уже в «Соти» он совсем по-новому, «хотя и робко, подошел к психологическому анализу, стараясь освободиться от статичности и дать его в более действенном динамическом развороте».<sup>29</sup>

Новый подход к психологическому анализу в «Соти» и других произведениях не означал отказа от Достоевского. Традиция Достоевского, понятая не ученически, а творчески, остается, органично входя в художественную систему Леонова. Не своею «тактикой», а «стратегией» психологического анализа, не приемами, как в «Воре», а принципом. Все, что после «Вора» в отдельных случаях рождено «приемами» Достоевского в узком

<sup>27</sup> А. Блок, Собрание сочинений в 8 томах, т. 5, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 586.

<sup>28</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1956, стр. 91.

<sup>29</sup> «Литературная газета», 1930, 24 сентября (из интервью Л. Леонова корреспонденту «Литературной газеты» С. Ромулю).

смысле (в освещении отдельных ситуаций и душевных движений), не украшает прозу Леонова, притуплявая ее самобытные свойства и является, быть может, следствием «ожога» (воспользуемся блоковской терминологией), полученного в молодости при неосторожном обращении (в «Воре») с «огнем» традиции гениального художника.

Критика, акцентирующая внимание на таких случаях, оказывается неспособной понять истинное значение Достоевского для Леонова, которое должно быть в прогресспрудующем мастерстве художественного проникновения в диалектику процесса сознания, в утонченной способности Леонова видеть и изображать доступными ему средствами реальность и сопряженность душевных и интеллектуальных драм, законы их взаимодействия и развития. На этой почве возникает всегда естественная перекличка между двумя писателями, и след ее обнаруживается не в «приемах» изображения (они у каждого писателя свои), а в некоторых структурных особенностях произведений Леонова и в структуре же его психоаналитического метода.

Кажется, мелкий факт: в леоновских романах действие всегда непродолжительное, укладывается в «Сотни» от весны до весны (один неполный год), в «Скутаревском» и в «Дороге на океан» — от осени до весны (еще меньше), а в «Русском лесе» — с лета 1941 г. до весны 1942 г. Если указать здесь на определенное сходство со строением романов Достоевского, это может показаться натяжкой, ибо у последнего действие даже в крупных вещах укладывается в пределах нескольких суток. И все же какое-то сходство тут есть. Не внешнее (его как раз нет), а внутреннее, обусловленное общим для обоих писателей тяготением к роману-драме, требующему развития действия не во времени, а во внутреннем «пространстве», концентрации его в глубинах и подробностях душевной жизни человека.

На фоне эпоса М. Шолохова романы Леонова должны напоминать произведения, созданные способом замедленной кино съемки. Там, кажется, так: движение, укладываемое, скажем, в секунду, можно наблюдать при просмотре в течение длительного времени. Внешний эффект и живость, конечно, теряются, но в такой же степени возрастает поучительность запечатленного.

То же и у Леонова. Время и место действия сжаты, и в их тесных пределах разворачиваются сложнейшие переживания героев, развязываются душевные узлы, туго стянутые жизнью, и неспешно, даже замедленно исследуются художником.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> М. Лобанов пишет, что Леонова «влекут» «драматизм» и «психологическая длительность... борьбы» старого и нового в душе человека (М. Лобанов. Сердце писателя, стр. 66). Слово «влекут» применительно к «психологической длительности... борьбы», пожалуй, не на месте, так как все ставит с ног на голову и определенный художественный принцип писателя в изображении душевной жизни выдает за цель и смысл самого изображения.

Эта задержка, это торможение процесса психологического анализа необходимы Леонову, чтобы полнее решить задачу, которую он ставит перед собой и о которой говорилось выше. Вероятно, с решением ее связана и такая черта его метода, как разветвленность и рассредоточенность самих психологических мотивировок в его произведениях.

Характерный пример — разъяснение «последней» тайны, связанной Скутаревского с его женой Анной Евграфовной.

О том, что брак их был неудачен, читатель узнает сразу, а о том, почему он все же состоялся, — с огромным «опозданием», где-то посреди романа, в рядовой ситуации: жена советует Сергею Андреичу чаще бывать на воздухе, он, только что порезавший палец, просит принести бинт, смотрит на нее, идущую, и вспоминает, как однажды, в роковой для него «бесчестный вечер... она пришла просить ребенка и потом накрепко приклеилась к его руке» (т. 5, стр. 123).

Таких примеров, иллюстрирующих разные варианты того же принципа, великое множество в романах Леонова. Они интересны и сами по себе, дают ключ к пониманию художника, в них же отражается более общая и более принципиальная черта его психоаналитического метода.

У М. Шолохова, А. Фадеева и К. Федина ( в трилогии) переживания героев и их мотивировки обычно даются в систематической и хронологической последовательности (принцип, бывший характерным для Л. Толстого, Тургенева и Гончарова).<sup>31</sup> В такой последовательности строится, например, анализ внутренних противоречий и их причин в характере Григория Мелехова в «Тихом Доне» М. Шолохова. Условно такую последовательность можно назвать линейной. Элементы ее есть и у Леонова, но в целом они поглощаются другим принципом, который (тоже условно) можно назвать концентрическим. Суть его в том, что психологические мотивировки не следуют друг за другом в сюжетно-хронологической последовательности. Они могут предварять поступок, сопровождать его, следовать за ним, таиться где-нибудь до поры до времени и возникать неожиданно там, где вы меньше всего их ожидаете. Развертывая сюжет от центра драмы, переживаемой героями, и завершая ее анализ катастрофической развязкой, Леонов не может дать все мотивировки в строгой временной последовательности, вынужден сложно располагать их во внутреннем «пространстве» произведения.

Это композиционный закон, характерный, как известно, для поэтики Достоевского. Леонов не только никогда не изменял ему, но все время развивал и, пожалуй, с наибольшей последовательностью — в «Русском лесе».

<sup>31</sup> Иногда его именуют методом авторской психологической интроспекции. См.: Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 59.

Возьмем драму Вихрова. Только то в ней, что обусловлено и осложнено общественно-историческими причинами. Обстоятельства, раскрывающие это содержание драмы, располагаются в романе довольно прихотливо. Рассказ о том, что наблюдалось в конце 30—начале 40-х годов, перемежается глубокими экскурсами в прошлое. Об одном и том же упоминается многократно, по разному поводу и, кажется, без особой внутренней связи. Но, если отвлечься от сюжетно-хронологической последовательности, взяв за основу наблюденный сюжет самой драмы Вихрова, все становится на свои места.

Иван Матвеевич не переживал бы так остро распрю с Грацианским, принял бы ее как неизбежность в научной борьбе, когда бы в атмосфере нарастающей подозрительности она не влияла на отношение к нему близких людей и современников (т. 9, стр. 62—63). Он не анализирует саму «атмосферу». Это было не под силу ни ему, ни времени. Правда, его удивляло поведение старых лесников, которые, не соглашаясь с Грацианским, «номалкивали, чтоб самим не попасть под лупу обстоятельного разбора...» (т. 9, стр. 57). Но чаще всего он искал разгадку странного к себе отношения окружающих то в профессии лесника, занимавшей тогда «в списке гражданских призваний... одно из последних мест» (т. 9, стр. 63), то в своеобразии исторического периода, переживавшегося страной, требовавшей лесоматериалы «во все возрастающих количествах» (т. 9, стр. 65). Уже в разгар событий Вихров подумал снова о том же в диалоге с Крайновым, заметившим, что в битву за русский лес друг его вышел в трудное время (т. 9, стр. 387).

Как видим, мотивировки душевных состояний здесь не следуют строго одна за другой, а скорее наслаиваются друг на друга, что вполне соответствует стремлению писателя показать драму героя главным образом в ее кульминации.

В каком-то общем виде в творчестве Леонова зрелого периода можно наблюдать не то чтобы схему психологического анализа Достоевского, а отраженный и преображенный вариант ее. Только так. Не больше, — свидетельство того, что после «Вора» Леонов умел тонко нащупать рубеж, грань, где возможности, заключенные в художественных открытиях Достоевского, оказывались исчерпанными. Иная философия, иная концепция человека и эстетика советского писателя, историческая новизна самого объекта изображения требовали в таких случаях не только переработки принципов Достоевского, но часто уводили и в сторону от них.

Можно считать бесспорным, что в коренном вопросе об оценке человеческих ценностей Леонов развивает (и очень оригинально) горьковскую концепцию, выдвинутую им в серии превосходных статей, очерков и памфлетов о старом и новом человеке. Но пришел он к ней не сразу.

Еще в «Воре», в полном согласии с концепцией человека и поэтикой Достоевского, все было сложно и запутано во внутреннем мире человека. Сохранив в дальнейшем неприязнь к схематизму и однолинейности, автор романа уже в «Соти» проводит четкое разграничение между сложностью подлинной и мнимой. Нравственно ничтожное, старое и одряхлевшее, покажет он, сложно лишь по форме. Сложность здесь — лишь ширма.

Горячая, сумасбродная философия Виссарiona, оказывается, имела своей почвой не какую-то там идею новой культуры, а самое элементарное: «Там, под сумасбродной оболочкой идеи, крылось простое человеческое честолюбие» (т. 4, стр. 214).

Свести сложное к простому, иногда элементарному — принцип, чрезвычайно характерный для Леонова при изображении людей типа Виссарiona. И заметим, что он делает это как бы мимоходом, перед тем выставив напоказ нечто, заслуживающее внимания.

Появление в «Русском лесе» провокатора Слезнева, несколько загадочной и по виду мрачноватой, замкнутой личности, сопровождается следующей заключительной ремаркой автора: «...хмурый, вроде недовольный то ли мирозданием, то ли собственной своей прыщавой россыпью на лице...» (т. 9, стр. 175).

Двуплановость психологической характеристики отделяет видимость от сущности, придает образу откровенно сатирический оттенок. Иногда тот же прием служит задаче создания сатиры гневной, обличительной, и сила ее опять-таки не в богатстве описаний и не в их эмоциональности, а, напротив, в психологическом лаконизме автора.

Так дан, например, немец Киттель в «Русском лесе». Вначале внешне объективно рассказывается о деятельности «ученого» фашиста, исследователя русской души. В эпилоге повествования о нем, почти между строк, только и сказано: «Пожалуй, ничто так не повлияло на выбор ремесла этого изысканного и начитанного юноши, как ненависть к социализму, в свою очередь происходившая из боязни утратить родительскую фабричку — всего лишь пуговиц...» (т. 9, стр. 654). И все. И вы почувствуете, какой силы презрение к врагу человечества и какое достоинство русского человека должны были слиться в душе художника. чтобы родилась одна, но насмерть разящая деталь с пуговичной фабричкой.

Обличитель, сатирик, однако, никогда не подавлял в Леонове строгого реалиста. Избранный им принцип психологического детерминизма отрицательных типов применяется с учетом той грани, за которой начинается схематизм. Старый мир в его изображении имеет и сильных защитников, наделенных умом, внутренним содержанием, сложностью. Такими показаны в том же «Русском лесе» Грацианский и жандармский подполковник Чандвевский, «фаворит Столыпина и, говорили, умнейший после него в лагере тогдашней реакции» (т. 9, стр. 391).

Но подлинную сложность Леонов открывает вслед за М. Горьким все-таки в большом и значительном, чем для него, как и для автора «Матери», являются люди всепоглощающей революционной энергии. Здесь в системе психологического анализа наблюдается нечто противоположное: «простое» (научная идея Скutareвского, любовь Вихрова к природе) эволюционирует в сложное, вовлеченное в диалектику духовного роста человека и в атмосферу идеологической жизни времени. Само качество «простого» тут, конечно, иное. Оно по-новому человечно и потому обладает безграничными возможностями развития.

Леонов-психолог существенно корректирует Достоевского, учитывая великую переоценку ценностей, произведенную революцией, опираясь на богатейший опыт советской литературы. Тут, в сущности, берут начало последующие расхождения, уходящие вглубь, затрагивающие область частных приемов и принципов изображения внутренней жизни человека.

Так, Леонов редко и очень избирательно пользуется излюбленной у Достоевского формой исповеди. Ее присутствие заметно в «Воре» (больше всего), в «Скutareвском» (сцена в больнице: исповедь Скutareвского-отца перед умирающим сыном) и в «Русском лесе» (вихровские «пересмотры самого себя»). Но она не оказывает ощутимого влияния на поэтику «Соти» и «Дороги на океан», потому что здесь совсем иные характеры и драмы: драмы героической борьбы, характеры цельных и сильных людей, представляющих революцию.

Часто один и тот же прием у обоих писателей имеет разное происхождение и получает совершенно иное целевое назначение. Так обстоит дело, к примеру, с недосказанностью.

У Леонова она не есть прием занимательности и не свидетельствует о какой-либо незавершенности повествования, а, как выяснилось, выражает его общий принцип в изображении конфликтов и, естественно, составляет существенный момент в воссоздании определенной структуры человеческих характеров. У Достоевского же, как отмечает один из его исследователей, недосказанность есть следствие того, что при объяснении поступков людей всегда остается «необъясненный остаток», что в свою очередь имеет целью создание необходимого напряжения в сюжетах.<sup>32</sup>

Достоевский, как пишет З. Кедрина, «помог Леонову разобраться в самых тайных тайниках человеческой души, но он же навязал советскому художнику порою болезненное тяготение к паутине подсознательного».<sup>33</sup> З. Кедрина, кажется, сама себя мистифицирует, подмечая у Леонова «нечто», напоминающее интерес Достоевского к подсознательному, но не желая разобраться, что за ним кроется.

<sup>32</sup> Там же, стр. 65—66.

<sup>33</sup> З. Кедрина. Жизнь идеи в образе, стр. 53.



В поэтике Леонова творчески трансформируется один из важнейших тезисов Достоевского: неверие в возможность чисто рассудочного проникновения в чужой душевный мир и, с другой стороны, вера в реальность внезапного интуитивного прорыва в скрытые переживания другого.

В «Воре» (первая редакция) этот тезис принимался на веру, что порождало особое, под Достоевского, освещение многих ситуаций, пристрастие автора к изображению алогизмов в поступках и внезапных душевных озарений (особенно в ситуациях: Митька Векшин—Манька Вьюга—Донька).

Близкие по тону и смыслу психологические пассажи есть и в других произведениях писателя. Однако нужно совершенно не чувствовать ни Леонова, ни Достоевского, чтобы говорить о стилизации или реминисценциях. Леонов наследовал не взгляд, не приемы Достоевского, а «рациональное зерно» его поэтики, в частности неприятие им слишком общего, суммарного, следовательно, схематического понимания душевных движений и поступков людей.

Увадьев (в «Соти»), две недели не видевший Сузанну, целый вечер боролся с собой и в сумерки «не устоял перед искушением услышать ее голос хотя бы по телефону». Во время разговора он услышал чей-то смехок. Сузанна приглашает его зайти. И он пошел, но пришел... к Геласию в больницу (т. 4, стр. 278—279). Что это? Алогизм, парадокс психики в духе Достоевского? Отнюдь нет! Совершенно логический поанс, вытекающий из точнейшей психологической обрисовки героя: Увадьев либо не хотел быть с Сузанной одним среди других, либо, как прежде, боролся со своим чувством к ней, что и разъясняется в последующем (воображаемом) диалоге с Жегловым (т. 4, стр. 281).

То же — и в нередких случаях прорыва героев в чужое сознание.

Поля Вихрова пришла навестить больную Наталью Сергеевну Золотинскую. Разговор меж ними идет о том, о сем, не затрагивая главной темы. Вдруг у Поли сорвалось: «— Хотите, я схожу за вашим знакомым из нижнего этажа? Видимо, он не знает, что вы больны...»

Наталья Сергеевна сдержанно улыбнулась:

— Вы настойчивы, Поленька... но, право же, я ничего не смогу дополнительно рассказать о Гражданском» (т. 9, стр. 360).

Здесь во взаимном «чтении мыслей» нет часто увлекавшей Достоевского болезненной интуиции. В вопросе Поли заключен бесхитростный маневр, легко разгаданный тонкой и умной женщиной.

Когда М. Горький воевал с «достоевщиной» в Леонове («Дорога на океан») с ее «мрачной и злой тенью»,<sup>34</sup> он воевал на сей

<sup>34</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 30, стр. 400.

раз, конечно, с неодолеваемым призраком, улавливая неослабевающий интерес автора к школе Достоевского-психолога, но недооценивая той коренной переработки, которой подвергались отдельные элементы его поэтики в творчестве советского писателя.

Леонов не мог прямо следовать за Достоевским в рассматриваемой области, потому что объектом его изображения были не те душевные драмы и не те характеры, которые занимали его предшественника, а совсем другие. Неудивительно, что едва ли не в главном он шел, мало сказать, «мимо» Достоевского, но и путем, противоположным ему. Речь идет о принципах изображения и обнажения существеннейших сил и свойств сознания и души героев. Если у героев Достоевского они раскрываются во взаимных исповедях, в непрерывной, истокающей работе сознания, не переходящей в действие, то у Леонова содержание характеров лучше и полнее всего проявляется в поступке, в труде, в творческом горении и деятельности. Здесь опыт его непосредственно смыкается с важнейшей традицией советской литературы, основанной Горьким. Это понятно всякому, знакомому с его творчеством, и об этом хорошо сказано его исследователями.

Отдельные совпадения, обнаруживающиеся у обоих писателей в системе психологического анализа, обусловлены родственным интересом к раскрытию драм души и мысли в диалектике процесса сознания. Они не должны заслонять коренного различия их принципов как в данной области, так и в изображении, анализе и объяснении самого человеческого чувства.

Типично леоновскую манеру можно проиллюстрировать сценой из «Русского леса», в которой сестра Вихрова Таиска, потерявшая было надежду в другой раз увидеть племянницу, неожиданно столкнулась с нею на пороге своей квартиры. «Таиска не всхлипнула, увидав племянницу на пороге, не кинулась целовать, чего всю дорогу опасалась Поля, а только расцвела, задрожала вся и повлекла с собой куда-то, лишь бы не выпустить ее из рук на вторую вечность» (т. 9, стр. 228). И больше ни в какой другой форме не будет сказано о переживаниях женщины, истомленной ожиданием.

У великих сердцеведов (Л. Толстого, Достоевского) жизнь чувства обнажена и анализируется во всех подробностях. Леонов дает возможность ощутить только «работу» чувства и в редких случаях обнажает его истоки. Анализ чувства у него тоже оказывается спрятанным глубоко в подтексте. На этой почве, надо полагать, и родилось одно забавное открытие, автор которого вообще не нашел у Леонова психологического анализа.<sup>35</sup>

Примером чисто леоновского анализа может служить сцена в «Дороге на океан» (гл. «Марина составляет жизнеописание

<sup>35</sup> В. Яценко. Из наблюдений над языком и стилем романа Л. Леонова «Русский лес». «Ученые записки Казахского университета им. С. М. Кирова», 1958, т. 33, вып. 2, стр. 25.

Курилова»), где чувство героев, его движение, и внезапная перемена его, и ее причины раскрываются в текучих, струящихся деталях.

Рассказывая, Курилов то жестом, то словом открывается в своем чувстве к Марине. Понимая это, она испытывает тяжкую внутреннюю муку, стыдясь своей одежды, своих разбитых туфель, спрятанных в калоши. Курилов достает из ее сумки детскую гармошку. Марина все еще держится как влюбленная девушка, попавшая в неловкое положение, робест и волнуется, краснеет и кусает губы. Но вот Курилов спросил: «У вас... ребенок!». И произошло мгновенное преображение. Уже не было влюбленной девушки, а была женщина, которой безразлично стало все, что смущало ее вначале, была мать, готовая постоять за свое материнское достоинство. «Алексей Никитич смотрел на нее почтительно и недоверчиво. Совсем другая женщина сидела перед ним, и не было между обоими почти никакого сходства...» (т. 6, стр. 144).

Сколько здесь тонкой наблюдательности и истинного знания жизни человеческого сердца! Чародей жеста, мастер психологической детали Леонов ведет нас в глубины чувства своим, особенным путем.

«Чрезмерности» Достоевского в этой области у него противостоит такой же силы сдержанность. Он не описывает чувство, а изображает его «работу», передавая его содержание, силу и напряжение во множестве внешних проявлений (в деталях портрета и поведения героя, в мимике, жестах, в нюансах речи и т. д.). Открыто и в подробностях изображаются процесс сознания, диалектика мысли, а эмоциональные этюды, в которых передается чувство, у него почти всегда в той или иной степени пантомима.

Вот чистейший образец ее.

В «Барсуках», в главе «Встреча в можжевеле», изображающей свидание братьев Семена и Павла, Леонов погружает в подтекст все, пережитое героями в эти минуты, и только то, как они разрывали и засыпали поочередно ямку в можжевеле, свидетельствовало о волнении братьев-врагов, о внутреннем напряжении обоих (т. 2, стр. 343).

Правда, после «Барсуков» при изображении чувства героев Леонов все реже пользуется развернутой пантомимой, но неизменно остается верен отдельным элементам ее. Это один из важных пунктов его поэтики, заставляющий вспомнить о другом любимом им писателе, А. П. Чехове.

«В сфере психики... — читаем в одном из писем А. П. Чехова, — лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев...».<sup>36</sup> С чеховским подтекстом Леонов не даром связывает

<sup>36</sup> А. П. Чехов. О литературе. Гослитиздат, М., 1955, стр. 36—37.

мысль о «новой, спрятанной координате, как орудии дополнительного углубления и самого емкого измерения героя».<sup>37</sup> Но если у Чехова подтекст отражает общую тенденцию его прозы к лаконизму, то у Леонова он обусловлен прежде всего характером его героев.

Те из них, кого он любит (Увадьев, Курилов, Скутаревский, Вихров и др.), рассказ о ком создает эмоциональную атмосферу повествования — люди больших, всепоглощающих страстей и огромной силы воли. Это «солдаты», по определению писателя, «готовые умереть за идею», считающие слабостью обильное и открытое выражение чувства. В их эмоциональной природе доминирует качество пародного характера, особо почитаемое художником и следующим образом сформулированное в «Русском лесе»: «Иван Матвевич... открыл неизвестное ему дотоле качество его народа: чем больше горя, тем меньше слез» (т. 9, стр. 808). О том же самым пародом сказано: «Где вода самая глубокая, там она меньше всего шумит». И есть нечто непостижимо двусмысленное в расхожей легенде о героях Леонова как эмоционально невыразительных и о нем самом как о художнике холодно рассудочном. Тут разом игнорируется все: специфика художественного творчества, богатство жизни и богатство самого искусства.

В легенде этой, к слову заметить, есть нечто общее с той, что долгое время жила в литературе о Чехове. Создатели ее, со слов самого Чехова (в записи И. Бунина), нарекли его «холодной кровью», «пессимистом», «певцом сумеречных настроений».<sup>38</sup> На эту грубую, плоскую терминологию Бунин ответил строкою из Саади, которую можно адресовать и авторам упомянутых суждений о Леонове: «Тот, у кого в кармане склянка с мускусом, не кричит о том на всех перекрестках: за него говорит аромат мускуса...».<sup>39</sup>

Леонов превосходно воссоздает внутреннюю жизнь человека и много открывает в ней, но к нему нужен ключ. Он — художник-психолог оригинального и, безусловно, сложного стиля, в котором соединились внимание к глубинным, драматическим процессам духовной жизни со смысловой и эмоциональной насыщенностью подтекстов, с разнообразием форм опосредствованного изображения чувства и мысли, включая и иносказание.

Это стиль, рожденный призванием писателя изобразить эпохальное столкновение идей в душах строителей нового мира и творческой переработкой разнообразных, порой несхожих художественных традиций.

---

<sup>37</sup> Л. Леонов. Литература и время. Изд. «Молодая гвардия», М., 1964, стр. 133.

<sup>38</sup> И. А. Бунин. Собрание сочинений в 9 томах, т. 9, Гослитиздат, М., 1967, стр. 186, 222.

<sup>39</sup> Там же, стр. 234.

Еще предстоит расшифровать глубокий смысл известной горьковской метафоры, в которой Леонов — в его отношении к традициям — рисуется как «пчела, собирающая свой мед с цветов, наиболее богатых медом». Но что бы там ни выяснилось, вряд ли можно будет умалить значение факта, признанного самим писателем и указывающего на то, что два гениальных повивальщица — М. Горький и Достоевский — присутствовали при рождении и самоопределении его таланта. Первый вдохновил его своей пагорной проповедью нового гуманизма, открыл мир новых идей и образов, второй помог ощутить свое место в художественном исследовании этого мира.

Доля того и другого в формировании Леонова-психолога, конечно, неравноценна, и многое неясно в том, как их влияния взаимодействовали (и противодействовали, конечно) на разных этапах его литературного пути. Но не о том тут и речь.

Существует множество понятий для обозначения творческих взаимосвязей. Среди них иногда вычленяют два корневых — учебу и традицию. Такое упорядочение терминологической чересполосицы вряд ли решит проблему в целом,<sup>40</sup> но в чем-то оно может быть полезным.

Скажем, если по отношению Леонова к Гоголю и Чехову можно говорить об учебе, то Горький и Достоевский для него, скорее всего, уже традиция по преимуществу. Союз таких, казалось бы, несовместимых традиций стал возможным, потому что освоение их не означало механического слияния, а было сопряжено с развитием, с преодолением и переосмыслением многих элементов каждой из них и, главное, послужило условием раскрытия внутренних возможностей таланта самого Леонова. К числу заслуг Леонова-художника, быть может, придется отнести и то, что силою своей индивидуальности он объединил художественные тенденции, которые все еще противостоят друг другу в нашем сознании, открыв тем самым одну из новых возможностей в художественном «моделировании» действительности.

---

<sup>40</sup> Тем более что наследование традиций не исключает, а, наоборот, предполагает и учебу.

## **Из наблюдений над особенностями психологизма в трилогии К. Федина**

*(в связи с проблемой  
исторического времени)*

Рожденные силой таланта, особенности психологизма находятся под влиянием настроений и требований времени. Именно в таком существовании они и составляют в литературном произведении одно из важнейших звеньев социально-эстетической концепции художника.

Особенности психологизма в фединской трилогии помогают раскрыть направление тех исканий в процессе художественного «освоения» исторической действительности, которые ведутся крупнейшим советским писателем на протяжении не одного десятилетия.

Части трилогии плотно пригнаны друг к другу последовательным, неотступным стремлением писателя проникнуть в глубинные слои национальной истории. Переходя от романа к роману, Федин, как представляется, не стремился изменять направление психологических процессов, обнаруженных в начале повествования. Художник нигде, пожалуй, не разрушил, не нарушил тех узлов и параллелей (Извеков — Пастухов, Лиза — Аночка, Парабукиша — Извекова, Цветухин — Пастухов и др.), которые были им очерчены в первом романе трилогии. Можно было бы предположить в связи с этим, что в каждом из романов существует однотипный психологический рисунок. Но творческая работа Федина складывается таким образом, что известной устойчивости социальных типов сопутствует яркая новизна их психологического наполнения. Эта новизна, рожденная внутренним импульсом художника и властным вмешательством времени, воплотилась в акварельной прозрачности «Первых радостей», в одержимом рационализме «Необыкновенного лета», в нервической страстности «Костра».

Особенности психологии героев связаны с целым рядом обстоятельств. В непосредственной, хотя внешне и не проявленной зависимости находятся они и от проблемы художественного времени.

Через категорию времени раскрывается целостный взгляд художника на мир, на процесс движения и изменяемости мира.<sup>1</sup>

Время в его философском значении отражает общую закономерность смены жизненных состояний, оно свидетельствует о направленности происходящих изменений. В своем конкретно реальном проявлении время рождает ритм жизни, отражает способ преодоления жизненного пространства. Как в философском звучании, так и в художественном бытовании формула времени не исчерпывается временной протяженностью описываемых действий и психологических процессов. В основании ее лежит явление причинности, к которому приходит художник, избирая «двигатель» событийного потока, а следовательно, и организатора потока временного. В роли такого организатора выступают в литературе самые разные поэтические силы. Здесь раскрывается область сложнейших исканий, зависящих от строя мышления, от воззрений писателя. Влияние этих воззрений самым существенным образом сказалось на структуре, на стилистике трилогии. Ее романы отразили то доверчиво уверенный, то нетерпимо расчетливый, то мудро созерцательный путь познания закономерностей мира.

Художественное время живет в иных, чем время реально историческое, измерениях и представляет собою только более или менее точную проекцию хода исторического процесса. В качестве такой проекции художественное время непосредственно и связано с судьбами историзма, с особенностями психологического содержания характера.

Категория времени в той же мере определяет черты психологического анализа, психологического наполнения характеров, в какой и сама она зависит от них. Здесь вряд ли возможно достаточно строго определить, какой из рядов — психологический или временной — занимает место следствия, а какой — причины. Их роли, видимо, совмещены, они меняются местами в зависимости от каждого момента действия.

Фединым были предприняты непростые и нелегкие, по-видимому, поиски. Ощущение, осознание протекающего времени происходит в трилогии через сложное сцепление самых разных элементов художественной структуры.

---

<sup>1</sup> О современном состоянии изучения проблемы художественного времени см.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967; Н. Ф. Ржевская. Изучение проблемы художественного времени в зарубежном литературоведении. «Вестник Московского университета», 1969, № 5, стр. 42—54; Д. Н. Медриш. О структуре художественного времени. В кн.: Материалы VII зональной научной конференции литературоведческих кафедр университетов и педагогических институтов Поволжья. Волгоград, 1966, стр. 116—118; В. В. Иванов. Проблемы времени в науке и искусстве XX века. В кн.: Симпозиум «Творчество и современный научный прогресс». Тезисы и аннотации. 22—26 февраля 1966 г. Л., 1966, стр. 24 и др.

Критика с возможной полнотой обследовала те поэтические средства, при помощи которых писатель воссоздает в своих романах колорит эпохи. Доказано, что описанная в трилогии русская действительность вполне соответствует тем представлениям, которые создаются имеющимися историографическими сочинениями. Но настойчивое стремление критики подчеркнуть правдоподобие исторической канвы трилогии послужило тем не менее и поводом для суждений об ограниченности фединского реализма, об иллюстративности фединских романов, сумевших будто бы всего лишь оживить эпоху по сформулированным исторической наукой тезисам. По-видимому, остро чувствуя эту тенденцию в критике, отказывающую порой художнику в праве на самостоятельное постижение закономерностей действительности, Федин, защищая это право, писал<sup>2</sup> одному из своих корреспондентов о том, что 98% материала в дилогии — творческий вымысел, плод воображения и мысли художника.

В сферу этой свободной в своем поиске мысли входила и проблема художественного воплощения исторического времени. Ее решение писатель непосредственно связывал с явлениями психологизма в романе, об этом свидетельствует сама творческая история трилогии, секреты которой Федин не однажды доверял своим читателям.

Объявив создание «Образа времени» сверхзадачей своей творческой работы, Федин в течение последних трех десятилетий неоднократно стремился сформулировать принципы воссоздания исторического времени в своих романах, раскрыть особенности связи этого времени с психологической жизнью общества.

Выступая в 1959 г. в Саратовском университете, Федин сосредоточил внимание на мысли, что лицо общества создает многообразное отражение явлений «общего ряда»: «...выбросив Анну Каренину как героиню и оставив все остальное, мы бы получили ощущение цельной картины эпохи».<sup>3</sup> Это достаточно спорное противопоставление героя и социальной среды было вызвано, по-видимому, стремлением художника раскрыть ту энергию, которая таится для искусства в реальной исторической основе. Недаром в ходе работы над трилогией Федин не раз говорил о том, что намеревается включить в повествование «время на равных и даже предпочтительных правах с героями повести».<sup>4</sup> Вместе с тем спустя два года в интервью иностранному журналу Фединым было высказано суждение о том, что, создавая трилогию, он не

---

<sup>2</sup> К. Федин, Собрание сочинений в 9 томах, т. 9, Гослитиздат, М., 1961, стр. 558.

<sup>3</sup> Творчество Константина Федина. Статьи. Сообщения. Документальные материалы. Встречи с Фединым. Библиография. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 217.

<sup>4</sup> Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. 2. Гослитиздат, М., 1959, стр. 573.



задавался целью «писать историю и почти не описывал событий ради них самих», что главное в романах — история русского характера, что «психология... героев в конце концов и есть собственно примета, определяющая жанровое место трилогии в литературе».<sup>5</sup>

Предпочтение в организации времени, увлеченно отдаваемое то событийному ряду, то сугубо психологическому, свидетельствует, по-видимому, о том, что созревание идейно-эстетической концепции шло у Федина не однозначным путем, оно не сводилось к заданности и схеме. Писатель был склонен то поручить время своему герою, то отдать этого героя в подчинение самому времени, властно преодолевающему историческое пространство.

В осмыслении возникшей проблемы проявились не только художественное чутье, мыслительный дар писателя, но и философские устремления той современности, которая вдохновляла художника во время работы над «Первыми радостями», «Необыкновенным летом» и «Костром».

Ткань трилогии свидетельствует о том, что мир каждого фединского романа живет в своих временных измерениях. И не только потому, что в них охватываются разные исторические этапы. В каждом из этих произведений действует своя социально-психологическая доминанта, которая подчиняет и направляет событийный поток, определяя временную характеристику разворачивающегося действия.

В романе «Первые радости» с точки зрения событийной время движется в своей хронологической последовательности. Все словно бы подчинено естественному, ненасильственному ходу вещей. Писатель подробно выписывает быт, нравы в провинциальном городе. Перед читателем возникает история семей, история людских взаимоотношений, художник воссоздает жизнь прежде всего как бы в ее пространственном измерении, глядя на явления, на героя как «на человека среди толпы современников», а не «как на главу процессии предков».<sup>6</sup> (Последнее, кстати сказать, неизменно присуще, например, Леонову, который в каждом воссозданном факте стремится передать информацию рода, информацию наследственности). Федин в «Первых радостях» словно бы не вмешивается в спокойный, ничем не нарушаемый ход событий. Немногими, но точными штрихами намечая хронологическую определенность описываемой эпохи — появление в одном из эпизодов авиатора Васильева с его знаменитым билланом, смерть Л. Толстого, — писатель постоянно сохраняет временную дистанцию между читательской современностью и происходящим в романе.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Б. Брайлиа. Константин Федин. Очерк жизни и творчества. (Издание пятое, исправленное и дополненное). Гослитиздат, М., 1962, стр. 400.

<sup>6</sup> Дж. Уолд. Детерминизм, индивидуальность и проблема свободной воли. «Наука и жизнь», 1967, № 2, стр. 71.

В «Первых радостях» — богатая, колоритно выписанная жизненная основа. Поэтому столь непохожие друг на друга семейные гнезда — Мешковы, Извековы, Парабукины, и открыто, казалось бы, непримиримые Пастухов и Цветухин, и будто бы совсем никак не связанные, но паразитические в своей доверчивой привязанности к жизни Тихон Парабукин и Мефодий — все они создают в романе главным образом аромат жизни, которому словно бы еще неизвестна разрушительная сила дисгармонии.

Открыто занятая автором «позиция невмешательства» придавала в повествовании особое качество психологическому элементу.

Федин лепит характеры с «близкого расстояния», подробно очерчивая психологические оттенки и нюансы в поведении героев. Писатель стремится наиболее полно воссоздать жизнь каждого чувства, умонастроения. Психологическое содержание образов создается благодаря щедро выписанным кашнлляркам, по которым течет романтическая жизнь. Но, создавая эту топчайшую и в то же время плотную сеть психологических движений, художник одновременно исследовал направление тех токов, которые обеспечивали единую закономерность движения в романе. В «Первых радостях» эта закономерность существует еще в общем виде, в ней еще не выкристаллизован организатор событийного потока. В этом романе только отыскиваются самостоятельные социально-нравственные тенденции. Видимо, поэтому с такой бережной внимательностью создает художник самые противоречивые характеры — от Пастухова до Мешкова. Все, чего бы ни касалась кисть художника, так или иначе несет животворящую силу. Этой жизнеспособностью обладали не только Кирилла Извеков и Петр Рагозин, волею истории поставленные во главе описываемой действительности. Она была заключена и в бескорыстной, живущей безоглядным всепрощением Ольге Ивановне Парабукиной. Почему эта, казалось бы, унылая и нищетою и горем женщина, хотя и инстинктивно, но была порою способна противостоять влиянию Веры Николаевны Извековой, чувства которой были закованы в рамки волевого разума.

Создавая образ Веры Николаевны Извековой, Федин, по-видимому, решал задачу, сходную с той, которую ставил перед собой Фадеев в «Молодой гвардии»: раскрыть новый тип взаимоотношения поколений, ту внутреннюю культуру этих взаимоотношений, которая покоится на безоговорочной взаимной поддержке, уважении, взаимопонимании. И хотя писатели пришли в своих произведениях к сходным решениям, в психологическом наполнении характеров, в самой системе психологических мотивировок у Фадеева и Федина были и немаловажные различия, обусловленные не только правдивостью индивидуальных характеров, но и структурными особенностями каждого из романов. Находящиеся на гребне романтического настроения отношения Олега Кошерева с матерью строятся прежде всего на эмоциональ-

пой близости, они окрашены взволнованной лиричностью. В трилогии Федина взаимоотношения матери и сына гораздо больше походят на наставничество. Вера Никандровна Извекова, человек строгого логического ума и сильной воли, играет очень большую роль в развитии характера Кирилла. Идея материнской опеки, заложенная в этом образе, перерастает постепенно в мотив опеки социальной. Не раз только рядом с матерью Кирилл будет способен принимать ответственные решения, как это было, например, в сцене встречи Извекова с Лизой, просящей о помолвании отца. Образ Веры Никандровны становится важнейшим элементом сюжета. Но психологическая благотворность взаимоотношений Веры Никандровны и Кирилла с развитием трилогии оказывалась на пересечении сложных художественных реллений, в связи с чем в них постепенно все отчетливее обозначалась печать противоречивости. Если в «Первых радостях» взаимоотношения матери и сына несли настроенные эмоционального родства, то уже в «Необыкновенном лете» подспудно возникло ощущение некоторой опасности, поскольку такая опека отнимала порой у Кирилла некоторую долю самостоятельности, предлагала герою решение, в то время как он должен был прийти к решению сам. Немаловажно, что в «Гостре» Извеков будет очень остро ощущать отсутствие матери. В воспоминаниях героя о Вере Никандровне сквозит не только горе от потери близкого человека, но и глубокая тревога от наступающего одиночества, от потери сильной опоры, которая поддерживала независимое и решительное (особенно в «Необыкновенном лете») существование этого героя.

Но все эти обстоятельства обнаружатся в дальнейшем, в романе же «Первые радости» писатель стремится выявить главным образом полноту бытования самых разных жизненных тенденций, испытать жизнеспособность этих тенденций. Видимо, поэтому поведение Извековой часто противопоставляется поведению Ольги Ивановны Парабукиной. Вся на надрыве (из-за пьяной бесшабашности Тихона Парабукина), жизнь этой женщины, несомненно, подчеркивает гордое достоинство Веры Никандровны. Вместе с тем удивительная доверчивость, бескорыстная, даже наивная доброта, безоглядное, знающее, казалось, лишь всепрощение, материнское чувство — все это придаст характеру Ольги Ивановны одновременно и уверенную устойчивость в образной системе романа.

Структура «Первых радостей» не тяготеет к выявлению побежденных и победителей; романтическое повествование оберегало идею полифонизма.

Даже сугубо бытовой фон содержит в «Первых радостях» немалую силу. Приметы, черты быта, нестремимо присутствующие в повествовательной ткани романа, являются своеобразными «трансформаторами» исторического времени. Выписанный всегда с поразительной сочностью, наделенный характерологическими

чертами, быт вбирает у Федина значительную долю социального опыта героев. Поэтому в «Первых радостях» с такой обстоятельностью воссоздан, например, уклад дома Мешковых с его всепроникающей тишиной, с идущей из добрых рук матери Лизы готовностью к всепрощению и самопожертвованию, с одной стороны, и с прочно возведенной в этом укладе иерархической лестницей социального унижения (ночлежный дом, москательная лавка), — с другой. В этом доме, как впоследствии выяснится, были заложены истоки не одной человеческой судьбы. В «Костре», спустя двадцать лет, писатель еще более решительно приобщит бытовой фон к активному сюжетному движению. Поэтому именно вид старых тульских улиц, благоговеющих перед подвижничеством русской культуры (почему и приняли они имена русских писателей), совершил немаловажный поворот в нравственных исканиях Кирилла Извекова, а исполненное теплого юмора эссе о московской «забегаловке» очерчивает в «Костре» далеко не простой узел социальных взаимоотношений из советской действительности 30-х годов.

Сходную роль в структуре романа играют и развернутые социально-психологические характеристики. Оттого что они строятся, как правило, на удивительно осязаемой психологической конкретности, они доносят до настоящего времени пезатухающей энергии прошедших времен. Так, например, предыстория Шубникова важна для развития сюжета не только тем, что в ней прочерчивается путь целого сословия мелких торговых предпринимателей, по исторической наивности взявших на себя роль охранителей благополучия общества. Раскрывая образ героя, Федин стремился выделить ту психологическую черту, которая роднит этот характер с описываемой современностью. Поэтому в Шубникове писатель подчеркивает то обстоятельство, что он «брал человеческое бытие с его легкой, приятной стороны... Недолголюбил стариковскую расчетливость и не дорожил обычаями, если они не доставляли удовольствия».<sup>7</sup> Именно это потребительское отношение к наследию прошлого и представлялось художнику особенно пагубным для развития нового общества. Поэтому в социальном опыте Шубникова писатель и выделяет это качество, с тем чтобы более углубленно последовать его в романе.

Каждый момент сюжетного движения Федин раскрывает прежде всего в его психологическом качестве, именно здесь художнику удастся передать жизненную непосредственность происходящего. Симптоматично, например, что сюжетная линия Рагозиных в первом романе лишена по сути дела четких социально-политических характеристик. Федин стремится запечатлеть

---

<sup>7</sup> К. Федин, Собрание сочинений в 9 томах, т. 6, Гослитиздат, М., 1960, стр. 382. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

главным образом психологическое содержание поступков героев с тем, чтобы сохранить всю меру жизненной энергии, сосредоточенной в их социальной судьбе. Поэтому даже в сценах, связанных с царскими погромами, писатель не касается исторических оценок. Внимание сосредоточено лишь на одном факте. В напряженных драматических тонах Федин рисует эпизод, повествующий о том, что именно во время одного из погромов Ксении Рагозиной довелось пережить единственную грубость со стороны мужа: не выдержавший преступной расправы погромщиков над людьми, Петр Рагозин с жестоким озлоблением оттолкнул жену, просившую не вмешиваться в происходящее, и ринулся в схватку. Факт грубости, так не вязавшийся со всем обликом Рагозина, свидетельствовал о том, что с политической погромов в жизнь ворвалась удручающая несправедливость, с которой нельзя было мириться. Останавливаясь на моменте сугубо психологическом, Федин, на первый взгляд, в какой-то мере терял полноту социально-исторической перспективы. Но зато художнику удавалось сохранить ту эмоциональную энергию, в которой и были заложены зерна такой перспективы. В этом состояла важнейшая особенность повествования в «Первых радостях».

Бытовой фон, социально-психологические характеристики обнаруживаемая художником жизнеспособность самых противоречивых явлений — все эти моменты постоянно подключаются к сюжету, по главным образом не столько продлевая прямое действие, сколько как бы задерживая его, уплотняя плотность среды на каждом участке сюжетного пространства. Создается сложная противоречивость в движении времени.

С одной стороны — естественное, не нарушаемое извне течение хронологического времени. Даже смерть Л. Толстого сколько-нибудь существенно не влияет на жизнь в романе, она создает лишь впечатление неясного предчувствия, но не решительной перемены. Точно так же, как и круто поворачивающее событийный поток неожиданное, казалось бы на первый взгляд, замужество Лизы, ее мучительная измена Кириллу в момент борьбы за свою самостоятельность и независимость — в основе своей все это глубоко отвечало извечному движению жизни глубинной русской провинции.

С другой стороны, в романе подспудно совершалось насилие над этим спокойным ходом вещей. Это насилие развивалось словно бы стихийно, оно рождалось в результате нагнетания в «Первых радостях» самых различных проявлений социальной жизни. Создавалось ощущение, что рамки провинциальной жизни уже не могли сдержать ту социально-психологическую энергию, которая накопилась в романе в процессе выявления жизнеспособности многообразных явлений действительности. Мир романа еще мало разомкнут в большой мир истории: тема революционной борьбы в «Первых радостях» еще полна неясных очертаний.

Эта напряженность воссоздается пока еще в недостаточно проясненных психологических, ассоциативных связях. Отсюда так много и часто рассуждают и думают в романе о предчувствиях, о зарождающихся идеалах, о назначении судьбы.

«Какого-то внезапного, страшного или радостного прихода, который должен был бы положить конец изнурительной тоске и принести полную перемену в судьбе» (т. 6, стр. 424), ждет Вера Никандровна Извекова. О какой-то еще неведомой, но большой жизни, на которую замахнулся Кирилл, пишет в письме Извековой Рагозин, предчувствие новой эры мучает Пастухова. «Часами раздумывал и гадал, можно ли ему ждать поворота в жизни», Тихон Парабукин (т. 6, стр. 346). И если Кирилл «отыскивал в будущем благополучие» (т. 6, стр. 289—290), то у Лизы Мешковой возникали странные, тревожные предчувствия. И тогда разгорался в романе спор о том, что такое *судьба* (там же).

В состоянии провиденциальности погружена по существу вся психологическая среда романа. Именно в этой среде, в стихии психологических импульсов и последовательно развитых психологических процессов и созревают в повествовании решения художника относительно течения времени.

Рассматривать возникновение своеобразного «критического времени», моменты назревания кризиса в «Первых радостях» только лишь как художественное воссоздание революционной ситуации в России, по-видимому, недостаточно. И хотя такой подход вполне раскрывает социологический аспект фединского сюжета, он не исчерпывает вопроса о внутренних законах, о структурных свойствах романа. И если революционная ситуация, создавшаяся в России, была разрешена государственным переворотом, то психологически назревший кризис в повествовательной ткани фединского романа требовал, естественно, иных, специфических, находящихся во власти художника средств.

Действительно, Федин проводит не один своего рода эксперимент, предпринимая попытки определить в романе ход развития, дать разрядку накопившейся скрытой энергии романа, а следовательно, и определить векторную силу временного течения.

В этих поисках писатель обращается не столько к реальной исторической канве, сколько к области психологических процессов, стремясь именно здесь отыскать организатора событийного потока.

Наделенные в романе равноправием, на эту роль претендуют самые разные жизненные тенденции. Среди них не последнее место занимает сюжетная линия, связанная с образом Меркурия Авдеевича Мешкова, одного из самых цельных провинциальных законодателей. Мешков не менее, а может быть, даже и чутье других слышит нагнетение жизненных токов и поэтому стре-

мится вмешаться в это движение, определить его направление. Общественно-политические действия Мешкова — представителя мелкого кулечества, жесточайшего российского эксплуататора — довольно быстро нейтрализуются борьбой, которую возглавили Рагозин и Извеков. Но, несмотря на это, Мешков продолжает самым активным образом влиять на происходящее в романе. Меркурий Авдеевич воплощает собою испокон веков сложившийся круговорот житейских уложений и, несмотря на свершившееся политическое обезоружение, уверенно и крепко держит в своих руках кормило этого круговорота.

Издавна сложившаяся этика мешковского сословия обнаруживала паразитическую общность с тем хронологическим, последовательным чередованием событий, которое подчинило себе провинциальную жизнь. Отец Лизы непреклонно стоит на страже принятых житейских устоев как глава семьи, как старейшина, опирающийся на мудрость русских притч, охваченный чувством тревожной отцовской заботливости. По мере того как в романе все сильнее нагнетается обстановка, роль Мешкова становится все более активной. Этому герою доверяется защитить унаследованные от всей предшествующей жизни законы родственного, семейного соподчинения. Дав жизнь Мешкову, писатель не торопился избавиться от этого персонажа. Федин внимательно исследует корни его характера, он позволяет мешковской силе использовать все возможности в попытке доказать свое право на главенство. Именно поэтому в один из наиболее напряженных моментов повествования Меркурий Авдеевич изложит свое, обстоятельно разработанное представление о механизме причинно-следственной зависимости в мире. Основанный на логике этических категорий, на немалом житейском опыте, этот трактат предлагает программу не только поступкам Лизы, катастрофически теряющей почву под ногами, но и общей ситуации романа. Поридая «праздномыслие, пустомыслие и вообще всякое сонное мечтание и блуждание мысли» (т. 6, стр. 457), — здесь содержался известный ответ разлитому в романе тяготению к провиденциальности — Мешков прочерчивает тот путь, который психологически должен пройти человек, прежде чем принять необходимое прагматическое решение. И хотя вмешательство этого героя имеет целью убедить прежде всего свою дочь возвратиться к Шубникову, оно в силу своей житейской меркантильности в значительной мере проецировалось и на событийный поток в целом, для которого прагматический, практически полезный аспект мог так же, как и для Лизы, служить выходом из создавшейся напряженности.

Несмотря на инстинктивное и отчаянное сопротивление, Лиза Мешкова подчинилась отцу, она не смогла вырваться из круговорота требовательной традиции. Этот факт имел смысл своеобразной разведки, исход которой не исчерпывался в романе «Первые радости». Результат мешковского эксперимента не был

однозначным. Судьба Лизы раскроет не только мучительную слабость своей героини. В «Необыкновенном лете» она обнаружит недюжинную силу, выйдя на один из самых ответственных поединков в трилогии — поединок с Кириллом Извековым. Последствия этого поединка скажутся и в «Костре».

Результаты мешковского вмешательства в действительность в «Первых радостях» носили частный характер, они сохраняли значение главным образом гипотезы, эксперимента. Поэтому возникшая напряженность не снималась таким вмешательством.

В первом романе трилогии и линия революционной борьбы находилась на периферии сюжетного развития. Тема революции в «Первых радостях» вносила в роман главным образом настроение назревающих перемен, но еще не раскрывала смысла этих новых событий. Борьба Рагозина и Извекова обнаруживала новые черты нравственности, но не раскрывала пока идеалов и тех общественных отношений, которые служили целью этой борьбы. К тому же в «Первых радостях» сохраняется и неизвестность относительно судеб борьбы в романе — Извеков по не вполне ясным для окружающих обстоятельствам арестован и находится в заключении. Таким образом, и эта коллизия оставалась несколько обособленной и потому была не в силах организовать течение событийного потока. «Критическое время» не находило в ней развития. Все явления, воссозданные в романе, продолжали сосуществовать, между ними нельзя было установить глубинной причинной связи, которая бы вполне уверенно определила направленность назревающих изменений.

Одну из ведущих ролей в решении этой задачи Федин отдает Пастухову, единственному, пожалуй, настойчиво и неутомимо пытающемуся осмыслить движение развернувшейся действительности.

Мало сказать, что это осмысление писателю Пастухову дается нелегко, оно безмерно усложняет и без того драматические отношения этого персонажа с исторической реальностью. И тем не менее, наделенный чувством социально-нравственной гармонии, Пастухов, терпя жестокие поражения, моральные и материальные лишения, стремится отыскать буквально по крупицам истину века. Образ Пастухова претерпевает в трилогии сложную эволюцию. В «Первых радостях» характер Пастухова, вначале преподанный как антагонист актеру Цветухину по взглядам на искусство, по мере развертывания действия приобретает все больший удельный вес в структуре романа.

Уже в «Первых радостях» Федин возлагает на Пастухова большие обязанности. Почти во всех узловых моментах сюжета Пастухову единственному поручается попытка осмыслить происходящее, как бы предугадать прямую дальнейшего движения событий, а вместе с этим передать и ощущение временной перспективы.



Уже где-то в начале развернувшихся событий, правда, еще «в свободном столкновении мыслей», сосредоточившись как будто только на своих собственных переживаниях, Пастухов мечтает, что, «может быть, город, с которым он скоро расстанется, когда-нибудь из города мучников станет городом университетов» (т. 6, стр. 329).

Переживая смерть Льва Толстого, Пастухов занят мыслью о том, что за христианством наступит новая эра, что Лев Толстой «оставил нам правило, понятное, как слово. Вот земля. Вот человек на земле. И вот задача: устроить на земле жизнь, благодатную для человека» (т. 6, стр. 409). Пусть эти размышления еще абстрактны, не наполнены сколько-нибудь глубоким социальным анализом, но настрой их, их гуманистическая устремленность и маячащая перед Пастуховым в этот момент цель, по-видимому, сродни таким же непроявленным еще в «Первых радостях», но наполненным теми же чувствами мечтам Извекова и Рагозина. И поэтому вряд ли правомерно, как принято в большинстве работ о Федине, не принимать во внимание немалую организующую роль идей Пастухова. Влияние их, пронизанных энергичной художественной фантазией, немаловажно в структуре романа. Только благодаря усилиям Пастухова события, связанные со смертью Льва Толстого, если и не распахнули двери провинциальной жизни в мир большой истории, то во всяком случае известили провинциальную жизнь об этой истории.

Необходимо помнить, что вообще толстовская тема, столь необходимая в общей концепции трилогии, развивается по существу только через Пастухова. Именно пастуховская сюжетная линия позволяет «вживить» толстовские элементы в ткань повествования. Это «вживление» происходит органично потому, что образ Пастухова несет толстовскую тему не только и, может быть, даже не столько за счет отталкивания от нее, но, и это, наверно, главное, благодаря немалой силе внутреннего притяжения к ней, известному средству в умонастроениях, созвучно в эмоциональном настрое. Единство именно таких обстоятельств и породило ту сложную борьбу, в которую вступает Пастухов, охваченный жаждой постижения Л. Толстого. В «Костре» толстовская тема обретет структурную полновесность, она становится важнейшим средством эпического развертывания событий. В этом факте наиболее неопровержимо и раскрывается та высокая мера жизненной полноты, которая была заключена в характере Пастухова.

Значение образа Пастухова в структуре романа возрастает уже в связи с тем, что именно он находится в серьезной оппозиции к извековскому поведению. Природа этой оппозиции требует всестороннего исследования, она не может быть сведена к точке зрения Б. Брайниной, уничтожающей личность Пастухова ради

возвеличения фигуры Извекова.<sup>8</sup> В этом не пуждается ни тот, ни другой фединский персонаж.

По мере того как все теснее сплетается жизнь Пастухова с крутыми событиями национальной истории, противоречивая зависимость этих образов все больше углубляется. Образ Пастухова далеко не исчерпывается тем, что он воплощает в себе только «стяжательство, индивидуализм, лицемерие, злобу и страх перед эксплуатируемыми народными массами», а также «внутреннюю опустошенность», «лакействующее мышление», «холодное равнодушие», «трусливый эгоизм», «лжегуманизм», «притворную независимость» и т. п.<sup>9</sup>

Поединок между героями ни в коей мере не исчерпывается сатирическим противопоставлением Пастухова как буржуазного индивидуалиста человеку новой морали. По мере развития трилогии этот поединок захватывает все более глубокие пласты социальной жизни, поскольку все более многообразные и устойчивые связи с действительностью обретают в равной мере и Извеков, и Пастухов. Уже в «Первых радостях» он выходит за рамки вопросов нравственности. Он разыгрывается вокруг важнейшей для всей трилогии проблемы предвидения истории, предвидения, способного предугадать движение исторической жизни. И если в «Необыкновенном лете» эта проблема обусловит структурные особенности романа, то в «Первых радостях» писатель пока лишь выдвинет ее в качестве предмета для спора, не вызывая еще противников на открытую схватку. Рождается эта тема словно бы непреднамеренно, в ряду других рассуждений Пастухова об искусстве. «Воображение видит по кругу, ему доступно все, без отбора, и потому оно не может предсказать ничего; предвидение идет по прямой, от причины к следствию, и для него будущее есть только результат настоящего. Возможно, — думал дальше Пастухов, разглядывая мысленным взором толпящихся разношерстных людей из жизни, из недописанной пьесы, из раскрытой на столе книги, — возможно, что среди современников, лишенных воображения, есть пророки, которым уже сейчас ясно будущее человека, народов, всей земли. Можно себе представить, путем воображения, любые формы будущего, но выбрать какую-нибудь одну, как неизбежную, доступно только предвидению» (т. 6, стр. 329).

Если в настойчивых полемических раздумьях Пастухова видеть лишь «несостоятельность его буржуазно-индивидуалистических взглядов, ложность представления о всеобъемлющей роли

---

<sup>8</sup> В этом отношении более прозорливыми оказываются некоторые зарубежные исследователи. См., например, оценку образа Пастухова в статье Хр. Дудевского «По следите на съвременника» в кн.: Константин Федин. Необыкновенно лето. «Народна култура», София, 1969, стр. 5—22.

<sup>9</sup> Б. Брайн и н а. Константин Федин, стр. 317—319.

воображения в творческом процессе и о возможности сохранить в классовом обществе „абсолютную внутреннюю свободу“, оказывается очень простой связью Пастухова и Извекова: «для этого драматург сталкивается прежде всего с революционером Кириллом Извековым».<sup>10</sup> Но в таком случае выпадает из поля зрения значительная доля той структурообразующей «работы», которую выполняет образ Пастухова в романе. Такое обстоятельство тем более важно, что смысл ее сводился к развитию жизнеспособности и самого образа Пастухова, и повествовательной структуры романа в целом. Благодаря этому образу в мире трилогии были отражены такие стороны исторической действительности, к которым не имели доступа другие фединские герои. С точки зрения психологического анализа образ Пастухова выделяется тем, что в нем наиболее развита и углублена система психологических мотивировок. В отличие от других персонажей Пастухов не может принять ни одного решения в романе по первому импульсу, руководствуясь простейшим эмоциональным механизмом. Все его поступки так или иначе подчинены диалектическому движению, ступени которого писатель регистрирует со скрупулезной точностью. Точность и обстоятельность выявления моментов психологического развития имеет не только социальное познавательное значение. Здесь выверялся самый процесс упорядочения жизненного потока, воссозданного в романе. Внутренняя жизнь Пастухова противилась догматическим решениям в силу духовных возможностей героя, она стремилась в каждом конкретном случае — касалось ли это проблем творчества или судеб личной жизни — объять наиболее полно узел возникающих противоречий. Поэтому именно этот герой и оказывался нередко способен охватить своим взором наиболее дальние, пусть и не вполне социально очерченные, горизонты действительности.

В «Первых радостях», при всех слабостях идейных и этических воззрений, Пастухов наиболее прозорливо предугадывал рождение новых общественных явлений, именно поэтому он и должен был столкнуться с существованием Кирилла Извекова. В этом столкновении и произошло рождение той, пока еще логической, координаты, которая в значительной мере предначертала назревающую направленность событий: «Не из породы ли он людей, способных предвидеть? Но неужели этот мальчишка уже знал, что дорога на баррикады лежит через острог? И как ошиблось воображение Пастухова, прочитавшее Кирилла в обывателя, в чертежника на станции, тогда как этот мальчишка мечтает о переделе мира! Испорченный мальчишка! Может быть, Пастухов заблуждается во всех своих представлениях так же, как ошибся

---

<sup>10</sup> А. Г. Березкина. Из творческой истории дилогии Константина Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето». Вопросы русской и зарубежной литературы. Сб. статей, Куйбышев, 1962, стр. 316.

в Кирилле? Может быть, Пастухов просто тупица, самонадеянный дурак и бездарь? Может быть, Пастухов и в приятеле своем — Цветухине — тоже ошибается?» (т. 6, стр. 341). Это разъедающее душу сомнение породило у героя неодолимую потребность дружеского участия, доверчивого общения с окружающими, оно послужило толчком к чрезвычайно ответственным размышлениям Пастухова о роли личности в истории. Но, несмотря на всю благодетельность подобного хода мысли, суждения Пастухова оставались все же гипотезой, которая еще не обретала в системе романа устойчивой самостоятельности, самопроизвольной энергии, способной определить характер временного осмысления событий. Надежный неутомимой жаждой, влечением к благоуханности мира, к неисчислимым земным щедротам, Пастухов отказывается в «Первых радостях» подчиниться силе анализа: «Однако пусть воображение беспомощнее предвидения. Оно слаще его. Фантазия слышит все ароматы мира, логика — только сильнейший» (т. 6, стр. 329).

В этом решении сказались не только, как принято считать индивидуалистические настроения героя. Предназначенное как будто бы вначале лишь для Пастухова сопоставление, вернее, противопоставление мира красок, фантазии миру логических построений будет играть ответственную роль в трилогии и в дальнейшем. И если в «Необыкновенном лете» действительность окажется во власти непрерываемой логики, то в «Костре» писатель вновь обратится к тем художественным возможностям, которые бы довели до его романа все ароматы мира.

У Федина тема предвидения несет специфическую нагрузку. Предвидение — тот необходимый структурный элемент, который призван определять русло событий, характер движения времени, помогать событиям преодолевать буквально необозримые рубежи истории. Решение этой задачи, на кого бы оно ни было возложено в романе, требовало чрезвычайных усилий и самоотреченности. В «Первых радостях» свидетельством этому является прежде всего роль Пастухова. Трудно найти в трилогии эпизоды, где бы эпикурейство Пастухова брало верх над его неутихающими раздумьями о судьбах жизни. Именно поэтому, наверное, так решительно настроился герой освободиться от своей мучительной доли, когда, казалось, уходил от дилеммы: воображение или предвидение. Но поскольку в «Первых радостях», предоставив как бы равноправие воссозданным в романе явлениям, Федин-художник еще не предпринимал сколько-нибудь прямого вмешательства в организацию событийного потока, то и проблема «предвидение—воображение» в первом романе существовала пока еще как заявка, как начало дискуссии. В «Необыкновенном лете» она уже окажется важнейшим средством организации исторической действительности.

Таким образом, в романе «Первые радости» (действие которого относится к первому десятилетию XX в.), несмотря на заявленные, казалось бы, возможности, не состоялось «избрание» гегемона, способного увлечь за собой сюжетное действие, навязать ему темп, раскрыть перед ним временную перспективу. В связи с этим обстоятельством и «критическое время» в романе не находит развязки. Внутренняя напряженность, ожидание перемен, непроясненность судеб сохраняются вплоть до самых его последних страниц. Лишь в финале повествования появляются два энергичных жеста, которые намечают в какой-то мере психологическую перспективу, правда не «проработанную» еще в социальном плане, но тем не менее дающую повод думать о нарождающейся целеустремленности в движении социально-исторической жизни в романе. Таким жестом явилось, с одной стороны, возникшее у Цветухина решение относительно будущего театра: «Будем строить нашу колокольню» (т. 6, стр. 498). Оно возникло под влиянием идеи Пастухова о непреходящей духовной ценности искусства. Пастухов сравнивал «выгоду» для общества «бесполезной», казалось бы, колокольни Ивана Великого и насущно необходимого спичечного коробка в пользу молчаливого памятника искусства. Здесь же возникает и настойчивая решимость Аночки заняться неотложными, ждущими ее впереди делами.

Этим и исчерпывается ощущение прямой направленности событий в «Первых радостях».

Композиционные особенности фединской трилогии заключаются в том, что писатель стремится раскрыть магистраль истории через боковые периферийные ее процессы. В романах трилогии лишь эпизодически проткрывается реальная, закрепленная в памяти современников и на страницах летописи историческая канва.

В произведении, насыщенном историографическими элементами, построенном на реальной исторической канве, уже сама номинативность летописных событий активно участвует в распределении, в расходовании художественной энергии.

Несмотря на то что Федин определил жанр трилогии как исторический,<sup>11</sup> что писатель с убежденной настойчивостью защищал и доказывал равноправие в повествовательной ткани романа исторического времени, характерных, конкретных черт эпохи, несмотря на все это, Федин-художник сравнительно редко прибегает к фактографии.

Воссоздав в «Первых радостях» колорит, накал исторического времени, Федин не пошел на изображение непосредственных событий революционного переворота. Поэтому «критическое время»

---

<sup>11</sup> См.: К. А. Федин. Автобиография. В кн.: Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. 2, стр. 573.

в романе не нашло бурной развязки. Этой развязки не дал и роман «Необыкновенное лето».

События «Необыкновенного лета» разворачиваются спустя девять лет после происходящего в «Первых радостях». Федин знакомит читателя лишь с результатами этой развязки. Первые страницы романа рисуют развороченную войной и революцией Россию с ее растревоженными людскими судьбами, писатель уделяет особое внимание «беспокойному непониманию той раздражающей перемены, которая пронизала людей, сделав их неузнаваемыми в таких знакомых обликах» (т. 7, стр. 10), пытается не только с возможной точностью уловить это состояние общества, но и отыскать важнейшие координаты, которые это состояние определяют. Ощущение сложного социального движения в первых эпизодах романа противоречиво сочетается с представлением о тяжелой, напряженной тишине, в которую была погружена вся «в зелених, кое-где в черных взметах спокойных, ровных борозд» (т. 7, стр. 26) русская земля. Поезд, в котором герои направлялись на поиски своей потерянной в революционном шквале родины, шел по «дикому простору сонной степи», его сопровождала неподвижность, «неподвижность покоилась в небе, неподвижность — на земле» (там же). Это ощущение застойности времени существует, несмотря на то, что поезд не приостанавливал своего бега и что на подножках его вагонов появились красноармейцы. «веселые, молодые, в неподносанных, заходивших на ветру пухляками исподних рубахах» (т. 7, стр. 21). По-видимому, мерного стука колес и беспечной, в такт стуку, песни красноармейцев было еще недостаточно для того, чтобы передать ритм времени, уловить его мерную поступь, чтобы увлечь в размеренное неустанное поступательное движение раскинувшуюся за шпалами вздыбленную землю.

Ощущение временной неподвижности, застойности, нависшей над громадой России (впервые открывшейся перед взором фединского читателя), создается и под непосредственным влиянием эпизодов, связанных с теплушечным бытом переезжающих Пастуховых и с возвратившимся к мирному строительству в Солдатской слободке Кириллом Извековым. Эти сцены как бы лишены активного открытого действия, они не обнаруживают временной перспективы и, наоборот, препятствуют отсчету времени, погружая сюжетное действие в вязкую трясину быта.

Федин-художник в «Необыкновенном лете» оказался перед необходимостью вновь брать разбег для того, чтобы достичь сердцевины исторического процесса описываемой эпохи. Роман «Первые радости» тщательно обследовал социальную подпочву русской революции, почему ему в общей композиции трилогии и предназначена роль обширной, развитой экспозиции, но освоение Фединым-художником исторической действительности шло таким образом, что роман-экспозиция оказался, видимо, несколько боль-

ше удален от узла дальнейших событий; в какой-то степени роман «Первые радости» обрел большую, чем, видимо, предполагалось, центробежную силу.

Девять лет оказались значительным препятствием на пути преодоления исторического времени в романе. Уже в самом начале повествования «Необыкновенного лета» потребовались продолжительные и пастойчивые экскурсы Дибича в эпоху первой мировой войны, с тем чтобы восстановить резко прерванные связи между событиями, развернувшимися в первом и втором романах. Федин допускает даже и наивный экскурс Мешкова в глубокую древность, с тем чтобы более рельефно, пусть в резком отталкивании от мешковской концепции, обозначить рамки исторического движения. Появление в записях Мешкова библейских предсказаний относительно 1922—1933 годов, несмотря на их убогость, все же прочерчивало некоторую хронологическую перспективу, уже сами даты, неожиданно появившиеся на горизонте событий, организовывали движение летописного времени романа. Но перспектива эта была неустойчива, коротка, возникшие вехи неясны по своим историческим очертаниям. Поэтому вспыхнувший было импульс, оказался тут же притушенным мерным порядком мешковской жизни.

И вновь Федин тщательно обследует характер настроений героев, погруженных в житейскую обыденность. Все сюжетные линии сосуществуют в повествовании, их скрещенье происходит, как правило, в рамках того же житейского круговорота. Даже судьба Кирилла Извекова в первых главах «Необыкновенного лета» раскрывается главным образом в связи с его личным жизнеустройством (обстоятельства поселения в Солдатской слободке, переживание измены Лизы, знакомство с Аночкой и т. п.). И хотя не однажды писатель крупными штрихами попытается обозначить тот временной рывок, который произошел между действием первого и второго романов, все же жизнь «Необыкновенного лета» медленно, словно бы с трудом, обретала отчетливую направленность событий. Осуществление движения происходит в романе постепенно, оно сопровождается постоянным поиском тех средств, которые были бы способны преодолеть статичность, охватившую густонаселенное «пространство» романа, и объединить все происходящее в движении единого ритма, общей закономерности.

Проблемы психологизма с решением этой задачи приобретали особое значение. В «Первых радостях» в основе психологической ситуации находилась, как правило, механизм естественной смены жизненных состояний от четко проявленной причины — к следствию, что составляло основной источник времени в романе. В «Необыкновенном лете» писатель стремился обнаружить такие силы, которые бы обеспечили более уверенное и целенаправленное движение событий. Сюжетная структура этого романа представляет

собою сложный организм. Панорама романа больше, чем в «Первых радостях», раскрыта перед горизонтами России.

Но новые поиски Федина не стремились противопоставить работе над композицией и сюжетом первого романа. В «Необыкновенном лете» сохраняли силу те способы организации событийного потока, которым дал жизнь писатель в «Первых радостях». Со страниц и этого романа вставал в своей простоте и непреодолимости механизм житейской обыденности. Вот почему художник и продолжал с прежней тщательностью воссоздавать уклад, быт Извековых, Мешковых, Парабукиных. Поэтому, видимо, и сцену похорон Ольги Ивановны Парабукиной Федин рисует как акт высокого значения, который отражает мудрость кругооборота естественной жизни.

В «Необыкновенном лете» не только сохраняется, но и получает новое развитие сюжетная линия Лизы Мешковой с ее темой дочернего долга. «Организаторские» же функции этой линии остаются и здесь на периферии сюжета.

Более активной становится тема театра. Если в «Первых радостях» она была лишь заявлена, ею был обозначен главным образом волевой настрой в сюжете (финал), то во втором романе трилогии это тема приходит к более отчетливой самостоятельности. Неумолчные стремления Цветухина создать театр, который был бы зеркалом жизни, служат не только иллюстрацией к вызреванню в романе реалистических воззрений на искусство. Одновременно строй его размышлений обладал и немаловажным для построения романа структурным содержанием. Через тему театра открывалась возможность в какой-то мере справиться с разбухшей революцией жизнью, уловить хотя бы некоторые из ее важнейших очертаний. Но проведенное писателем опробование этих возможностей показывало, что ни одна из них не могла решительным образом целенаправить поток событий.

Генерализует же действительность в романе личность Кирилла Извекова.

Роль Извекова в «Необыкновенном лете» необычайна. Извековский образ сосредоточивает в себе главнейшее организующее начало, волевые действия этого персонажа абсолютизированы. Судьба каждого сколько-нибудь значительного героя в романе решается главным образом в связи с его действиями, касается ли это жизнеустройства героев или их нравственных поисков.

Факт создания извековского характера имел сложные для романа последствия. Образ Кирилла Извекова был не только фединской иллюстрацией к теме положительного героя, столь привлекавшей к себе в годы создания романа внимание советской критики. Для Федина проблема извековского характера представляла собою момент философского осмысления действительности. Касаясь диалогии, Федин в конце 50-х годов писал о том, что героем современности может быть признана только такая личность.



«деятельная воля» которой была бы «однозначна Победе».<sup>12</sup> В этой мысли заложено важнейшее условие, которое во многом определило работу писателя над «Необыкновенным летом». По своему общественному долгу включившийся в борьбу за революцию на самых ответственных участках действительности, Извеков постоянно оказывался той гужевой силой, которая осуществляла в романе переустройство жизни. Но состояние победы в «Необыкновенном лете» связывалось не только с сугубо организаторскими способностями героя. Извековской натуре предстояло наделить мир романа той закономерностью, через которую бы осуществлялось единое движение событийного потока в романе.

Эта закономерность имела у Федина морально-этическую природу. Художник погружает происходящее в такую психологическую среду, основным качеством которой оказывался своего рода «категорический императив»: «слабый должен довериться сильному» (т. 7, стр. 318). Роман строится так, чтобы наделить этим психологическим состоянием каждую возникающую коллизию, связана ли она с взаимоотношениями героев или с развитием социально-исторических явлений. В центре осуществления поставленной задачи — личность Кирилла Извекова. Он управляет движением действительности в романе. В этом смысле структура фединского романа походила на былинное повествование. Сформулированному Извековым постулату («слабый должен довериться сильному») было предназначено в известной мере подчинить себе пореволюционную жизнь в романе, воплотить ту основную логику сюжетного движения, которая отражала бы логику движения социальной жизни. В связи с этой этической формулой происходила и кристаллизация важнейшей причинно-следственной закономерности, сердцевину которой стала составлять та же идея подчинения слабого сильному. Устанавливаемая в «Необыкновенном лете» своеобразная этическая «иерархия» служила важнейшим механизмом упорядочения событийного материала. А поскольку во главе такого движения в силу волевых качеств, в силу своего общественного предназначения оказывалась фигура Кирилла Извекова, то и проблема движения жизни, проблема времени попадала в непосредственную зависимость от его личности.

Эта зависимость сказывалась не только в том, насколько активно и плодотворно участвовал Извеков в организации новой жизни, в строительстве советской действительности. На «образ времени» влияло само созревание извековского характера. Процесс формирования извековской личности, как всякий процесс создания типического характера, своеобразным образом накладывается на событийную канву и, подобно призме, преломляет ход эпического времени в романе.

---

<sup>12</sup> Там же.

Психологический мир преобразует напряжение временного потока. И в то же время этот мир сам постоянно и неизбежно находится в производстве под действием тех идейно-эстетических закономерностей, которые создают движение такого потока. Насколько бы свободными ни выглядели приемы создания характера, приемы психологического наполнения образа героя, они не выходят за рамки общих, достигнутых художником, закономерностей исторической действительности.

Это обстоятельство вполне обнаруживается и в творческой истории трилогии. Извековский характер создавался в «Необыкновенном лете» под знаком рационалистических воззрений писателя на мир. В романе в качестве основного двигателя событий Федин избрал своего рода «логическое действие», стремясь как можно точнее выверить сцепление логических звеньев в цепи этого «действия» с тем, чтобы не могло произойти где-либо их опасного разрыва. Герой должен был постоянно развиваться, иначе приостанавливался ход жизни, замедлялся ее темп. Даже момент внутреннего созерцания, в которое однажды погрузился Извеков, встретившись с грудой книг в дорогомипловеской библиотеке, мог, как оказалось, способствовать потере энергии в романе, мог вызвать у героя состояние расслабленности. Поэтому писатель и в этой сцене торопился увести Извекова от книг к событиям, требовавшим прямых и неотступных решений.

Связав с этим героем судьбу времени, вверив ему судьбу воссоздаваемой действительности, Федин был, видимо, немало озабочен прозорливостью своего героя, его способностью глубоко и исторически справедливо решать социальные судьбы. Осознавая, по-видимому, известный риск, таившийся в подобном решении темы, писатель стремился с возможной точностью обосновать возможности своего героя, чтобы быть исторически справедливым по отношению и к нему и к окружающему миру, в который он пришел. В романе постоянно возникал вопрос об исторической ответственности за совершающееся на земле. В связи с этим в «Необыкновенном лете», то предположительный, то довольно настойчивый и уверенный, идет спор об историческом предвидении, о способности личности предусматривать ход событий и управлять им. В романе существуют для личности в основном два способа управления событиями. С одной стороны — идея инженерства, с особым вниманием выявленная писателем в момент размышлений героев о лесозащитных полосах: «...это была не мечта о переустройстве края, а... решение задачи, расчет, черновое вычисление... мечтатель становился деятелем...» (т. 7, стр. 438). Инженерным приемам, точно выверенному расчету подчиняются в романе самые разные области социальной жизни, от проблем городского строительства и военной стратегии до индивидуальных человеческих судеб.

В то же время в «Необыкновенном лете» рядом с идеей инженерного переустройства жизни Федин выдвигает и другой аспект овладения действительностью — интуитивное предвидение хода истории: «У Кирилла Извекова картина событий... жила как бы в подсознании. То, что ежечасно дополняла действительность, переносилось мыслью на эту живущую в подсознании схему. Кирилл ложился спать и просыпался с этим буквально подразумеваемым общим представлением о том, что сегодня происходит. Он не мог знать, что произойдет завтра. Но знал, что в конце концов, неминуемо должно произойти, ибо со всей силой желал этого неминуемого и верил, что желаемое сбудется» (т. 7, стр. 302).

Стремясь вручить личности «ключи мира», Федин неизбежно подходил к проблеме исторически и биологически ограниченных возможностей героя. И тогда писатель стремился оговорить и даже теоретически обосновать эту ограниченность, но так, чтобы не могло возникнуть сомнений в правомочности героя вершить историю. Попытки определить диалектические свойства личности в немалой степени сводились в «Необыкновенном лете» к усилиям писателя оговорить размеры ответственности героя за совершающееся в мире. Федин стремился в исторической деятельности личности обозначить долю ее самостоятельности, меру ее свободы. Поэтому писатель прибегал в повествовании к своеобразным рецептурным выпискам, вполне рационалистическим путем стремился очертить для Извекова и Рагозина прежде всего границы постижения ими исторической закономерности: им «был понятен общий смысл совершающегося в России и были понятны видимые причины маленьких событий, доступных глазу. Но действие движущих пружин огромного события гражданской войны было для них доступно только по результатам, и важнейшие причины изменений в ходе этого события оставались для них скрытыми, пока не проявлялись для всех» (т. 7, стр. 612).

Для того чтобы оградить героя от колебаний социальной стихии, писатель рисует магистральное движение истории в топографическом ракурсе. Общая схема событий 1919 г. рассматривается в романе с точки зрения потомков, как «незыблемая данность», нанесенная на карту (т. 7, стр. 301). Поэтому от героя была отведена задача вмешиваться в «действие движущих пружин огромного события гражданской войны». Что же касается частной жизни в романе и той локальной социальной действительности, на которой было сосредоточено повествование, то здесь власть Извекова, как отчасти, и Рагозина, была неоспорима.

Особенно характерны в этом плане взаимоотношения Извекова с Дорогомилевым и Дибичем. Как представители старого мира эти герои попадают в непосредственную и социальную и психологическую зависимость от Кирилла Извекова. Писатель

тщательно воссоздает в романе те логические и эмоциональные борения, которыми сопровождалось постижение Извековым исторических судеб Дорогомилова и Дибича. И хотя такое постижение вылилось в неуклонное стремление Извекова приобщить их к строительству нового общества (Кирилл властно осуществлял это приобщение), до самого финала «Необыкновенного лета» Федин внимательно следил за тем, чтобы не дрогнула уверенность Извекова в тех его поступках, которые так или иначе определяли жизнь Дорогомилова и Дибича. Поэтому в момент наиболее мучительных раздумий героя, вызванных смертью Дибича (косвенным виновником которой можно было считать и Извекова), писатель ставит рядом с Кириллом Рагозиным. Руководствуясь строжайшей логикой военной дисциплины, Рагозин сравнительно точно устанавливал долю вины Кирилла. И потому он считал вполне достаточным Извекову повиниться перед начальством за допущенную дисциплинарную оплошность (в результате которой и погиб Дибич). Одновременно с подобным психологическим решением происходило и затухание того мотива сомнения, мотива некоторой неуверенности, который возник в поведении героя. Тем самым Извеков освобождался от мучительной нравственной ноши, которая была порождена трагической гибелью Дибича, и вновь обретал в романе неколебимую твердость и уверенность в своих действиях.

Так Федин ставил вопрос об ответственности своего героя. Преднамеренно относительно тех действий Извекова, которым предстояло генерализовать движение исторического времени в романе, вводил, как правило, жизнь личности в русло строгих рационалистических законов. Употребляемое Фединым понятие «умственный глазомер» наиболее точно выражает качество этих действий, основанных на четком расчете и строгих доводах логики.

Чувство личной воли в трилогии лишено своеволия. Но тем не менее оно несет печать непререкаемости и уверенности, которые порождены в высшей степени развитым у героя даром аналитического восприятия жизни. Кирилл Извеков постоянно обязывает, вынуждает себя поступать так, а не иначе. Строгой проверке разума подвергался каждый поступок Извекова. Смысл этой психологической работы сводился не только к более или менее полному набору добродетелей для героя. Такая работа была вызвана всем строем романа, всем развитием идейно-эстетической концепции писателя. С любым моментом слабости выпускалось бы время, история из рук героя.

О немаловажных писательских поисках в этом отношении свидетельствуют черновые материалы к роману. Даже сугубо интимные побуждения Кирилла (любовь к Аночке) подвергались беспощадному анализу со стороны «умственного строя» героя, его «нравственного сознания». Основным тезисом подоб-

ной проверки в «Необыкновенном лете» было утверждение того, что «революционеры вело чувство вровень с пониманием». <sup>13</sup>

Чтобы осуществить в романе движение взаимоподчинения и тем самым обусловить вполне закономерный приход своего героя к главенству, Федин стремится обнаружить инстинкт добровольного подчинения и в народной среде. Поэтому в сценах военных сражений появляются, с одной стороны, тип «начальствующего солдата» (Ипат) — своеобразная «подпочва» извековского восхождения, а с другой — благоговейная солдатская опека военного начальства (Страшнов—Рагозин).

В «Необыкновенном лете» наблюдается более развернутое использование сугубо историографических, фактографических материалов, связанных с ведением и ходом гражданской войны. Прямое вторжение истории в этом романе подчинено той же цели: подкрепить общее поступательное движение исторического времени. Документальные элементы «подтягивают» сюжет, упорядочивают течение событий. Их основное назначение — не только дать точные координаты исторического прошлого, но и предопределить поведение Извекова. Поэтому в тех случаях, когда писатель вынужден был касаться причин, так или иначе нарушавших заданный в романе темп движения (речь в таких случаях шла об отступлении Красной Армии на отдельных участках фронта и т. п.), он выделял здесь главным образом причины этического порядка: либо авантюризм врага (мамонтовцы), либо безволие советских военачальников. Это были явления, с которыми вполне могла справиться та моральная сила, которая была воплощена в главном герое романа.

С точки зрения идейно-эстетической концепция героя в «Необыкновенном лете», а вместе с ней и концепция времени испытывали непосредственное влияние эпохи послевоенных лет с принятым ею приоритетом личной воли. Поэтому немаловажное значение имеют страницы, посвященные деятелям военной ставки (Ворошилов, Сталин, Буденный). Поданные в романе как воплощение беспрекословной победы (в сражениях за Царицын), эти образы помимо историографического назначения играли и немалую сюжетную роль. Рядом с ними линия поведения Извекова обретала еще большую уверенность. Теперь прочерчивался как бы ее конечный смысл, и потому весь строй рационалистических построений, сопутствовавших развитию характера Кирилла Извекова, обретал неоспоримость.

Характерно, что изменения темы верховных военачальников, внесенные впоследствии в роман, произвольно повлекли за собою и изменение некоторых акцентов в той психологической

<sup>13</sup> Цит. по: А. Г. Березкина. Из творческой истории романов К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето». «Ученые записки Куйбышевского педагогического института», 1960, вып. 30, Литературоведение, стр. 101.

среде, которая создавала облик главного героя. В поступках Кирилла Извекова, в их заданности появился оттенок известной проблематичности. Рационалистическая подоплека этих поступков, с ее неизменным тезисом о том, что мысль должна руководить чувством (т. 7, стр. 346), стала терять неоспоримость. Она теперь свидетельствует больше о моменте экспериментаторском, об испытании противоборства разумного и чувственного начал в натуре героя.

В связи с этими психологическими процессами особую роль в «Необыкновенном лете» обрели сюжетные линии Пастухова и Лизы Мешковой. Они выступали сильнейшими оппонентами Извекова, оппонентами того императива, но предписанию которого слабый должен довериться сильному. Во втором романе трилогии Пастухов все необратимее повергается в пучину революционных событий. Неоднократно возникающие в сознании героя попытки уберечься от ударов истории выглядят бессильным импульсом инстинкта самосохранения. Действительность вопреки этим попыткам предприняла беспощадное социальное испытание героя. Несмотря на мучительные перипетии личной судьбы, Пастухов и в «Необыкновенном лете» продолжает жить неотступным желанием осмыслить происходящее. И если у Извекова основным оружием завоевания действительности было глубоко последовательное развитие логического знания, то важнейшим средством пастуховского осмысления мира было постоянное стремление соотносить происходящее с традицией национального исторического мышления, со стихией национальной судьбы. Поэтому Пастухов ведет сложный диалог с Л. Толстым о смысле жизни, поэтому пореволюционную действительность, кажущийся произвол социальных страстей (Пастухову, так же как и Извекову, не видно «действие движущих пружинок огромного события гражданской войны») пытается проанализировать в сопоставлении с пугачевским движением.

Социальные причины спорности и даже немалой безысходности подобного осмысления истории вполне четко определены в критической литературе о творчестве Федина, в связи с чем подтверждена и доказана буржуазно-индивидуалистическая природа пастуховских воззрений. Но как бы ни была закономерна такая трактовка, расстановка образов Пастухова и Извекова несет немалую психологическую нагрузку. Помимо социологических, политических разногласий, эти герои ведут и немаловажную эмоциональную, психологическую борьбу.

Противостояние этих героев в значительной мере определялось тем, что в восприятии жизни они обладали разным «болевым порогом», что и создавало неизменно такую психологическую ситуацию, в которой полнота эмоционального переживания жизни, обостренное чувство красоты и вместе с ним тяготение к независимости, присущие Пастухову, создавали состояние оппозиции

извековской формуле о подчинении сильному слабому. И если идеологические поединки между Пастуховым и Извековым заканчивались, как правило, победой идей Извекова, то психологически Пастухов нередко оставался не поверженным противником. За ним остается в романе право на независимое от извековского восприятие жизни. Поэтому эти два характера и обретают огромную центробежную силу в «Костре», где художник словно бы сломал установившийся в диалогичном каркасе ради того, чтобы историческая жизнь могла ворваться в роман во всей ее необузданности.

Несмотря на все, как облегчающие, так и отягчающие обстоятельства, борьба между Пастуховым и Извековым разворачивалась во всей обнаженности. И потому каждая схватка в зависимости от ее исхода либо рывком осуществляла движение времени вперед, либо — как было, например, в споре о ценности человеческих жертв в истории — отчетливо задерживала это движение в романе.

Соотнесенность извековской сюжетной линии с линией Лизы Мешковой, на первый взгляд, не содержала столь весомой взаимосвязи. За вычерченной в известной степени традиционно фабулой взаимоотношений Кирилла и Лизы (юношеское увлечение, затем измена, разлука и т. д.) скрывалась глубоко принципиальная основа этих взаимоотношений.

Тема Лизы необходима в романе для развития характера Извекова. От того, оказывался ли Кирилл способен справиться с психологическим, а социальным присутствием Лизы, зависело его моральное возмужание. Осуждение, которым молчаливо сопровождается в романе поведение Лизы Мешковой, не могло заглушить всей нравственной силы, заложенной в этом образе. Неприязнательное существование героини в «Первых радостях» сменилось в «Необыкновенном лете» попытками не только противостоять непререкаемой воле Кирилла, но и бросить ей вызов. И если в столкновениях с Пастуховым каждое скрещивание шпаг открыто демонстрировало, на чьей стороне победа, то встречи с Лизой Мешковой отражали более скрытую психологическую реакцию.

Посещение Лизой дома Извековых, когда она просила Кирилла защитить отца от кары революционной власти, обнажило в романе сложный узел социально-нравственных проблем. С неизвестной доселе решимостью и убежденностью в своем праве на поединок Лиза поставила перед жесткой логикой классовой борьбы вопрос о судьбе наследственности, о судьбе традиционности родственных отношений, от которых зависит продолжение человеческой жизни на земле. И хотя организованный в этой сцене Кириллом, при уверенной поддержке Веры Никандровны, допрос Лизы был проведен по всем правилам классовой логики (Извеков доказывал, что близкие героине люди были враждебны

революции), Лиза оставалась до последней минуты достойным противником. Выстоять перед доводами Кирилла помогла ей преданность родственному чувству, дочернему долгу.

И симптоматично, что только появление Аночки внесло некоторую разрядку, прояснило исход поединка.

Присутствие Аночки по закону интимного чувства вызвало в поведении Кирилла раскованность. Только рядом с ней он терял «свою жесткую силу» (т. 7, стр. 610), он впервые чувствовал, «что наступает покоряющее все существо облегчение» (там же), почему только в этот момент он и понял, что не сможет оттолкнуть Лизу и должен так или иначе принять участие в ее судьбе.

Таким образом, лишь приблизившись к миру тех эмоций, которыми была охвачена Лиза, Кирилл смог прийти к перспективному для новой действительности решению. И хотя судьба Лизы еще не раз будет дискутироваться в романе, для Извекова это обращение к дискуссии всегда означало нелегкое испытание его сил. В каждый момент такой борьбы время словно приостанавливалось в романе, назревала напряженность, исход которой трудно было предусмотреть. Все зависело от того, какие возможности открывались в характере Извекова. Тем необходимее вставала перед художником задача четко отработать механизм психологической реакции главного героя. В устройстве этого механизма в «Необыкновенном лете» Федин отдавал предпочтение идеям рационализма.

Несмотря на то что сюжет «Необыкновенного лета», посвященного сложнейшему периоду советской истории, отличался большой устойчивостью, его конструкция не обладала такой универсальностью, которая была бы способна отвечать всем потребностям меняющегося времени, реагировать на все его изменения. Вот почему в заключительном романе трилогии происходит не только определенный отход от конструктивных приемов «Необыкновенного лета», но наблюдается и момент прямой творческой полемики.

По типу организации времени, по качеству психологического анализа<sup>14</sup> «Костер» ближе к первому роману фединского цикла. То же стремление выявить самые разноречивые социальные тенденции, их жизнеспособность. Но в «Первых радостях» выявление таких сил сдерживалось куполом провинциальной жизни, и это «географическое» ограничение повлекло за собою известную акварельность в способе воссоздания жизненной стихии.

В «Костре» полнота мира отражается не столько в многообразии проявлений жизни, сколько в раскрытии многосторонних взаимосвязей в каждом факте действительности. Поэтому приемы

<sup>14</sup> См. об этом также в статье В. Байтца (стр. 283—292 настоящего сборника) «Заметки о психологическом анализе в современной советской прозе».



организации потока событий, испытанные в «Необыкновенном лете», в новом романе либо оказывались неприемлемыми, либо уходили на периферию сюжета. Ни инженерные идеи, ни разумно определенные границы предвидения, предвосхищения событий теперь уже не имеют абсолютного значения. Характерно, что в «Костре» изысковое инженерное искусство распространяется только на область коммунального хозяйства, а сам герой занят несвойственной для «Необыкновенного лета» мыслью о неравномерности исторического развития.

Меняется в «Костре» и сам моральный кодекс, с которым связано возмужание героев. На смену тезису о подчинении слабого сильному приходит требование: слабый должен стать сильным.

Всемерная защита этой мысли приводит даже к парадоксальному с точки зрения социальной психологии утверждению, вложенному в уста Анны Тихоновны: «... не на кого рассчитывать... Вся сила в одиночестве. Если каждый положится на одного себя, он в десять раз сильнее» (т. 8, стр. 400). Поэтому в романе нет столь отчетливой, как в «Необыкновенном лете», ориентации на героев главенствующих и героев второстепенных, как нет в нем и строгого распределения ролей для ведения идеологических поединков. Дискуссии ведутся между вполне равноправными противниками. Повествование строится на большом доверии к человеческой личности. Уже одно то, например, что Илья Веригин был мужиком «головастым», рождало в романе заботливое внимание к его мнению о деревенской жизни.

«Костер» весь направлен против какой бы то ни было однолинейности и заданности в трактовке событий и характеров. Работа писателя над третьей частью трилогии строится таким образом, что каждый факт, каждое явление подается в нескольких измерениях. Мир раскрывается перед читателем в его наиболее сложном, но и наиболее истинном существовании, когда энергия мироздания обнаруживается в самых разных плоскостях жизни.

Это условное уподобление структуры романа физическому состоянию земного бытия помогает понять те непростые закономерности, в которые погружена действительность фединского произведения, и прежде всего закономерности, связанные с движением времени в «Костре».

Идея относительности и в то же время абсолютной взаимосвязанности жизненных явлений нашла непосредственное отражение в размышлениях писателя о сущности человеческого прогресса: «... повторяет себя человеческая история или нет? И если повторяется, то во всем и всегда ли?.. Существует прогресс, и, значит, различий между минувшими и нынешними временами становится все больше. Но одно меняется быстро, другое слишком медленно. Сколько раз за десятилетие отыщет себе новое русло какой-нибудь ручей, а леса стоят веками и скалы недвижимы тысячелетия».

В хронологической протяженности время «Вторжения» (ч. 1 романа) охватывает короткий период — непосредственный канун войны и Брестское сражение. Но, воссоздавая эти события, писатель поднимает не один пласт национальной истории. Повествование словно не знает временных рамок, не знает и однолинейной последовательности событий. Действие то перемещается от предвоенных дней к 1921 г., то, не торопясь, преодолевает судьбы протяженностью в десятки лет.

Но все эти ракурсы исторической жизни, несмотря на их внешнюю разноплановость, обладают единой направленностью. Их цель: подготовить сложнейший рывок истории — Брестское сражение. И потому писатель в самых разных направлениях исследует жизнь. В романе необходимо было накопить ту энергию, которая бы и осуществила рывок истории. Накопление энергии происходило в обстоятельствах особой сложности потому, что Брестская битва в отличие от боев под Царницей, завершающих «Необыкновенное лето», не являла собою венца ни военной, ни моральной победы. Но она со всей трагической напряженностью обнажала тот поединок, на который фашизм вызывал советское общество. Писателю поэтому важно было в каждой человеческой судьбе выявить ее социальный коэффициент, с тем чтобы момент схватки мог освидетельствовать национальные силы.

Федян стремится представить социально-нравственные процессы, происходящие в романе, в их ускоренном виде, дать концентрированное содержание таких процессов. Выявляя философский, морально-этический смысл сложившихся в обществе взаимоотношений, писатель совмещает, сопоставляет самые разные временные планы. И если судьба Кирилла Извекова раскрывается через стяжение всех важнейших отрезков нелегкого пути этого героя, то о впервые появляющейся в трилогии судьбе русской деревни повествуется в неторопливой манере, с последовательным изложением хода событий. Художник стремится напоить воздух романа запахами русской земли, передать ее могучую плодородную и нравственно-очистительную силу. Но и здесь оттого, что над щедрыми красками земли уже навис гнет разрушительной войны, тоже создается стяжение временных планов. Оно-то высекает в романе ту социально-нравственную потенцию, которой наделена у Федина в «Костре» каждая человеческая судьба.

Все эти обстоятельства и очерчивают важнейшие свойства непосредственного психологического материала в «Костре».

Роман не закончен. И, по-видимому, его развитие обнаружит еще не одно оригинальное фединское решение проблем современного романического искусства.

## Заметки о психологическом анализе в современной советской прозе

Одно из важнейших достижений реализма — психологический анализ человеческого характера не случайно играет такую значительную роль в современной советской прозе. Потребность в психологическом анализе вызвана прежде всего вниманием авторов к отдельной, конкретной личности, хотя в широком смысле слова психологический анализ может быть использован и при изображении настроений коллектива, массы (как, например, в романе А. С. Серафимовича «Железный поток»).

Для современного этапа советской литературы характерен все возрастающий интерес к индивиду, взятому во всей сложности его взаимоотношений с общим ходом исторического развития. Усиление психологических элементов ныне поэтому так же закономерно, как и в свое время в литературе конца 20-х годов, когда на первый план тоже выдвигалось изображение идеологических и моральных процессов в их индивидуальном своеобразии (вспомним о «Разгроме» А. Фадеева).

Психологический анализ в литературе представляет собой исследование, так сказать, через человека конкретного противоречия. Психологически углубленный способ изображения неизбежно возникает поэтому в тех случаях, когда литература обращается к конкретным противоречиям, связанным с поступательным развитием всего общества и отдельного человека.

Связь между образом человека и психологическим анализом определяет поэтому то, что в литературе речь идет о человеке как существе общественном, а отнюдь не как о вещи «в себе». Основатели научного социализма еще в «Немецкой идеологии» подчеркивали, что «действительное духовное богатство индивида всецело зависит от богатства его общественных отношений».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 36.

Фейербах же придерживался абстрактного взгляда на человека, рассматривая его вне активных связей с окружающей средой и допуская только такие формы человеческих взаимоотношений, как любовь и дружба.<sup>2</sup>

Отсюда следует, что ошибочные представления о психологии личности связаны с ошибочными представлениями о ее социальных связях. Это хорошо видно на примерах из ранней советской литературы и критики, которые привел А. Павловский в статье «О психологическом анализе в советской литературе». Односторонне рационалистические теории деятелей Пролеткульта и Лефа рассматривали рабочий класс как новый, значительный предмет изображения только в его отношении к производственному процессу. Величие и сложность его роли как «могильщика капитала» и строителя социализма оставались, как правило, вне поля зрения критиков и писателей, исповедовавших подобные взгляды. Создавая свою рационалистическую концепцию, В. Фриче тоже смотрел на социализм только как на более высокую форму «культуры индустриализма».<sup>3</sup>

Марксистско-ленинская теория общественного развития, обогащенная опытом строительства социализма и коммунизма, дает нам сегодня возможность точнее определить качественные особенности отношений, в которых формируется и действует личность и на которые она сама оказывает активное влияние. Новые теоретические знания о компонентах, составляющих сложное понятие социалистической общественной системы (экономика, культура и т. д.),<sup>4</sup> не только помогли нам освободиться от упрощенного представления о социализме, но и представили нам человека социалистического общества в новом свете — как средоточие в высшей степени сложных и разнообразных связей, существующих внутри общества. Формула Маркса о «богатстве действительных отношений» приобретает в применении к отдельной личности вполне конкретный вид. Тем самым намного увеличиваются возможности глубокого и яркого изображения внутренней жизни человека в литературе.

В советской прозе 60-х годов личность выступает обычно именно как средоточие разнообразнейших отношений, внутренних и внешних, будь то вымышленный персонаж или образ автора-рассказчика (в лирической прозе, в мемуарной литературе и т. п.). В этой связи возрастает роль анализа конкретных психологических процессов.

<sup>2</sup> См.: там же, стр. 42.

<sup>3</sup> Цит. по: А. И. Павловский. О психологическом анализе в советской литературе. (В историографическом аспекте). «Русская литература», 1967, № 4, стр. 10.

<sup>4</sup> Этому вопросу были в основном посвящены организованные в ГДР международные совещания в связи со 100-летним юбилеем «Капитала» и 150-летием со дня рождения К. Маркса.

Примечательно, что психологический анализ в современной советской прозе, не теряя своей аналитической сущности (ведь любой анализ, как известно, предусматривает разложение целого на составные элементы), реализуется всегда с учетом *неделимости и единства* жизни социалистического общества. Так отражается в частной области характер всей социальной системы. Подобная же взаимосвязь явлений проявляется в литературах капиталистических стран, где психологический анализ нередко превращается в дробление индивида на «атомы» и ведет к утрате всякой «общей идеи», всякого более или менее целостного представления о личности. Это явление не случайно — оно соответствует постоянно разрываемому антагонизмом буржуазного общества. Тем большее значение приобретает опыт писателей стран социализма в исследовании сокровеннейших законов внутренней жизни личности.

«Странные связи бывают в жизни, — с удивлением отмечает Вера Ивановна, героиня повести Э. Шима «Мальчик в лесу», познакомившись с людьми нового для нее лесного края, — я бы раньше никогда не поверила, что моя работа на студии, Дмитрий Алексеевич, вот эти два старика и те чудовищные тракторы, идущие на горизонте, — *все это связано и сплетено вместе...* может быть, я иначе относилась бы ко всему, если бы знала?»<sup>5</sup> (курсив мой, — В. Б.).

Факт, сначала показавшийся Вере Ивановне незначительным — «как-то ребятишки нашли какую-то траву»,<sup>6</sup> — оказался исходной точкой целой цепи событий, осветивших по-новому всю жизнь героини и сильно поколебавших прежние ее представления о важном и не важном в мире. В результате меняется и ее отношение к любимому человеку, к его работе сельского учителя. То, что раньше волновало героиню, вдруг представилось ей мелким и второстепенным: «...если думаешь о жизни всерьез и *ощущаешь ее, громадную, целиком...*»<sup>7</sup> (курсив мой, — В. Б.).

В прозе последних лет часто изображаются ситуации, когда глубокое психологическое потрясение заставляет человека дать себе отчет о всей своей прежней жизни.

Директор завода Поляков из романа Н. Евдокимова «У памяти свои законы» безуспешно пытается соединить настоящее и прошлое — его жизнь как бы распалась на две части, потерявшие связь между собой. Он не только когда-то изменил любимой женщине, но и совершил нечто другое, имеющее для него очень тяжелые последствия, — изменил себе самому.<sup>8</sup> Оказалось, что люди, жившие «где-то там», вдали от повседневных дел героя, и

<sup>5</sup> Э. Шим. Мальчик в лесу. «Знамя», 1967, № 7, стр. 53.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же, стр. 70.

<sup>8</sup> См.: Н. Евдокимов. У памяти свои законы. «Знамя», 1966, № 7, стр. 65.

события, оставшиеся далеко в прошлом, вдруг оказались в центре его внимания и помогли ему преодолеть глубокий моральный кризис.

Этот пример — несмотря на, казалось бы, «летичичную» ситуацию — подтверждает наш тезис о том, что исходной точкой психологического анализа является в советской литературе понятие о единстве жизни социалистического общества. Кризис оказывается тем импульсом (может быть, последним из всех возможных), который приводит в движение мысль героя о самом себе. В романе подчеркивается, что этот процесс самопознания не остается безрезультатным, он переходит в активное действие, становится «началом... ну, *самотворения...*»<sup>9</sup> (курсив мой, — В. Б.). Тот факт, что герой романа вынужден действовать и делать выводы для своей дальнейшей жизни (хотя это происходит слишком поздно), доказывает, что автор исходил именно из рассмотренной нами идеи. Он направил героя по пути поисков самого себя, по пути, на котором он через горечь потерь познает необходимость и возможность целостности жизни. Рассказ от первого лица особенно помогает читателю проникнуть во внутренний мир героя.

Роман Н. Евдокимова открывает нам еще одну существенную особенность психологического анализа, характерную для нынешней советской прозы, — использование *времени* как психологического фактора.

Разумеется, обращение к фактору времени нельзя считать открытием в литературе. Доказанное положение, что современные писатели соединяют прошлое с настоящим более прямой причинной связью, чем писатели прежних поколений (благодаря новым структурам повествования и т. п.), позволяет нам предполагать, что время играет весьма важную роль в психологическом анализе. Перемещение Полякова в прошлое — это лишь способ психологического диагноза его состояния в настоящем. Сегодняшнее — следствие того, что было вчера. Именно мысленное возвращение героя во вчерашний день еще яснее демонстрирует, каким образом формировалась его личность во времени. Этот способ характеристичен особенно наглядно показывает связь морально-психологических причин и следствий.

Единство жизни социалистического общества подразумевает целостность жизни отдельного его члена во времени, сохранение завоеванных ранее целостностей и развитие их в процессе развития личности.

Эта тема занимает многих авторов. Константин Федин, например, уже в первых главах романа «Костер» показывает своих героев в момент исключительно сильного морального потрясения — перехода от мира к войне. В такой момент целостности и

<sup>9</sup> «Знамя», 1966. № 6. стр. 28.

ошибки прожитых лет становятся человеку яснее, чем когда бы то ни было (мы имеем в виду Пастухова). Причина личного потрясения в этом случае — событие исторической важности. Поэтому раздумья героя становятся глубже и приобретают широкий смысл, мобилизация всех моральных сил человека предстает значительнее в социальном отношении, чем у Н. Евдокимова. Психологическое переживание у героев К. Федина насыщено реальным содержанием. Убедительность романа с этой точки зрения проистекает из того, что писатель переработал в своем сознании все или почти все многообразие связей и отношений, которые осознаются людьми в подобные кризисные исторические моменты.

Вспомним о том, как изображено возвращение Матвея Веригина в родную деревню. В картине одного дня полной напряженной жизни роль фактора времени (стремительное изменение человека и его взаимоотношений с окружающим миром) весьма наглядна. Под вечер герой с трудом верит, что «минул всего только один день».<sup>10</sup> «Да ведь это добрые полжизни, — замечает он, — полжизни несчетных, друг на друга похожих дней, которые успели притомить полное тягот и любви сердце!».<sup>11</sup> Время сконцентрировалось в быстром ритме сменяющих друг друга впечатлений летнего дня 1941 г. Матвей, давно покинувший деревню, лишь постепенно начинает разбираться во всем этом. Ему в итоге представляется, будто он прожил в деревне полжизни.

По определению Н. Гей, литературный образ не только развивается во времени, но может и «измеряться» им.<sup>12</sup> Однако это учитывается не всеми авторами. Так, внутренняя жизнь действующих лиц в романах В. Тендрякова «За бегущим днем» и «Свиданье с Нефертити» представляется довольно бедной и молотонной, так как писатель не полностью использовал это новое «измерение» в ходе развития действия. Новое «измерение» означает в сущности новые отношения героя. Но идейные, моральные, психологические отношения героев романов В. Тендрякова качественно не отличаются, к сожалению, от отношений, изображенных в его повестях. Поэтому его романы кажутся только растянутыми, «разбавленными» повестями.

В романе К. Федина, напротив, мы встречаем богатство духовных, эмоциональных и иных отношений людей к окружающему миру. Это не только отражение психологии явлений современной жизни, но и следствие влияния национальных литературных традиций, например творчества Льва Толстого. Оттого психологический анализ в романах этого рода — явление крайне сложное.

<sup>10</sup> К. Федин. Костер. Изд. «Советский писатель», М., 1963, стр. 83.

<sup>11</sup> Там же, стр. 84.

<sup>12</sup> N. Geu. Die Zeit — Element des künstlerischen Bildes. «Sinn und Form», 1966, № 4, SS. 12—38.

Можно прийти к выводу, что фактор времени играет сегодня ведущую роль в психологических «изысканиях» писателей. Валентин Катаев часто возвращается в своих произведениях и высказываниях к этому явлению, признаваясь, в частности: «Ни с чем не сравнимое сладкое ощущение *потери времени*, вернее, его *смещения*. . . Все чаще и чаще оно преследует меня теперь, на склоне лет»<sup>13</sup> (курсив мой, — В. Б.).

То, что В. Катаев совершает в рассказе «Святой колодец», фактически является дальнейшим, очень оригинальным и перспективным, развитием приема, отмеченного нами у Н. Евдокимова и К. Федина: причинно-следственная временная связь нарушается и комбинируется в мире психологического переживания совершенно свободно. Но тут вступает в силу любопытная закономерность. Свободная игра воспоминаний и ассоциаций оказывается свободной лишь относительно! Она подчинена законам внутренней жизни той личности, о которой идет речь, и выявляет особенности этой личности, ее стремления и потребности (уточним, что мы отнюдь не отождествляем рассказчика с автором повести). В одном месте рассказчик признается: «Я был не волен даже в своих сновидениях».<sup>14</sup> Законы пространства и времени уступают здесь место глубоко личным, душевным «измерениям» — тем самым обнажается глубинная психологическая жизнь личности.

На память приходят и соответствующие строки из романа Н. Евдокимова: «Видимо, у памяти свои законы, видимо, память знает, когда напомнить человеку то, что он и мог бы забыть, но что, очевидно, ему не надо забывать».<sup>15</sup> Именно этот «закон памяти» руководит рассказчиком у Катаева, когда тот ищет в своей жизни среди множества противоречий самое главное, самое существенное.<sup>16</sup>

Как бы ни относилась критика к особенностям этого произведения В. Катаева, нельзя не признать, что перед нами смелый эксперимент исследования психологических структур с помощью новых, тонких инструментов и методов. Полагаем, что от В. Катаева линия ведет к Ю. Казакову.

Близость методов Ю. Казакова и В. Катаева заключается в том, что оба автора берут своих героев из повседневной жизни и помещают их в необычные психологические ситуации, чтобы увидеть их сущность. Катаев избирает для этого состояние сна, свободного полета мысли сквозь пространство и время, Казаков — тишину и безлюдье леса, или острова, или речного берега.

---

<sup>13</sup> В. Катаев. Маленькая железная дверь в стене. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 108.

<sup>14</sup> В. Катаев. Святой колодец. «Новый мир», 1966, № 5, стр. 55.

<sup>15</sup> «Знамя», 1966, № 6, стр. 10.

<sup>16</sup> Ср.: Ст. Лесневский. Возвращение. «Вопросы литературы», 1967, № 3, стр. 66.



Этот писатель предпочитает изображать уединенные любящих, близких друг другу людей, не тревожимое никем третьим, никакими хлопотами или суетой.

Проба чувства на глубину и чистоту совершается у Казакова в тишине, в чутком общении двоих, когда любая фальшь, банальность тотчас же будет зарегистрирована как бы чувствительным сейсмографом. Подобные психологические условия максимально подходят для того процесса, который был определен Ю. Казаковым в ответах на анкету журнала «Вопросы литературы» как «осмысленне самого себя».<sup>17</sup> Этот нравственный процесс служит необходимой предпосылкой нормального, полноценного существования личности в социалистическом обществе.

Эксперимент В. Катаева — все-таки необычный, крайний случай, и Ю. Казакова отделяет от катаевских опытов еще довольно большой путь. Но сами эксперименты подобного рода свидетельствуют, что в современной прозе появилось стремление анализировать человеческую душу не только в той ее области, которая видна всякому, но и особенно в ее скрытых возможностях и потенциях, как добрых, так и злых. Ставится вопрос: что было бы, если... Такой подход вполне оправдан с точки зрения социалистического реализма. Ощущается даже общественная потребность такого подхода, ибо возрастающая динамика развития общества, сложность социальных отношений создают все новые и новые, подчас неожиданные ситуации, в которых испытывается характер. Искусство, подобно общественным наукам, призвано заниматься прогнозированием, т. е., не ограничиваясь установлением связей современности с прошлым, больше, чем когда-либо, обращать внимание на то, что может ожидать человека в будущем. Здесь требуются смелые художественные решения!

Нынешние прозаики, безусловно, правы, обращаясь при изображении современника к анализу человеческих отношений на различных этапах истории советского общества. Формирование и всестороннее развитие новой, социалистической личности — задача эпохального значения. Реализация этой задачи возможна лишь после многократных попыток и в конечном счете связана с непрерывным процессом воспитания и самовоспитания человека. Внимание писателей к фактору времени, к связи между прошлым и настоящим в психологическом анализе служит обогащению роли литературы в воспитании нового человека.

Назовем, наконец, два противоположных друг другу понятия, имеющих немалое значение при установлении психологических «координат» человека современного социалистического общества: интеллектуальность и человеческая непосредственность. Многочисленные исследователи современной литературы считают «ин-

---

<sup>17</sup> Наша анкета. Молодые о себе. «Вопросы литературы», 1962, № 9, стр. 135.

теллектуальность» одним из ее отличительных признаков. Вместе с тем, указывают на произведения, основанные на мысли, что коммунизм не может быть построен без сохранения простых норм морали, психологической чуткости и тонкости.

Эти два полюса в психологической структуре нового человека с очевидностью обуславливают и взаимно дополняют друг друга. Непосредственность чувства (т. е. первозданность и чистота нравственного суждения) практически беспомощна, если не подкрепляется интеллектуальным анализом действительности (например, в политической сфере). С другой стороны, так называемая «интеллектуальность», лишенная поддержки эмоций, теряет нравственную ценность. Разумеется, литературе необходимы оба элемента, и было бы наивным рассматривать их порознь.

И все же в литературе встречаются примеры нарушения внутренней диалектической связи этих противоположностей. В рассказе Тендрякова «Короткое замыкание» принцип «доброты» противопоставлен способностям руководителя-практика.<sup>18</sup> Этим способом проблема развития личности и человеческих отношений едва ли может быть решена.

Литература последних лет дает нам образцы самого разного отношения к рассматриваемой проблеме. Многие герои, как например вызвавший много споров Игорь Милютин из романа Д. Грашина «После свадьбы», подтверждали тезис, что «все гораздо сложнее», чем принято считать. В. Аксенов, напротив, показал путь молодого человека, который говорит о себе: «Я прошел, наверное, через все фазы наивного цинизма».<sup>19</sup> <sup>20</sup> Герой как бы оставляет позади себя все сложности и приходит к «каким-то элементарным понятиям, к самым первым ценностям: к верности, жалости, долгу, честности».<sup>21</sup> Критика отмечала в свое время, что именно этот шаг героя наименее убедителен.

В ином аспекте предстает эта проблема в тех произведениях (их довольно много), где рассказчик или одно из главных действующих лиц наблюдает вещи и судит о них, руководствуясь простыми человеческими чувствами. Как правило, это точка зрения ребенка или подростка. Напомним о превосходных повестях Веры Пановой. В последнее время с аналогичными произведениями выступили В. Амлинский («Тучи над городом встали») и Г. Машикин («Синее море, белый пароход»).

У этих писателей мы можем увидеть очень тонкое и верное изображение впечатлений и чувств юного героя. Открытие мира связывается с психологическим процессом его отражения и осмы-

---

<sup>18</sup> Ср.: В. Панков. Воспитание гражданина. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 83.

<sup>19-20</sup> В. Аксенов. Пора, мой друг, пора. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 53.

<sup>21</sup> Там же.

сления в душе ребенка и подростка. Иногда представление о мире сталкивается с реальностью как с противоречием (например, у В. Амлинского — мнение героя о «полуднеце» и других окружающих людях и действительное поведение этих людей или у Г. Машкина — изменение отношения маленького Геры к японцам). В результате у героя появляется потребность в выработке определенной позиции, исходя из которой можно было бы осваивать действительность. Мысль автора скрыто присутствует в «наивном» рассказе о пути ребенка в большой мир, выполняя поясняющие, направляющие функции. Диалектика взаимосвязей непосредственности и «интеллектуальности», простого и сложного получает убедительную интерпретацию.

Из всего сказанного видно, что дело заключается далеко не только в «чисто психологических» проблемах. Речь идет о том, что получило у Э. Кедринной определение как проблема воспитания из «естественного» человека человека «политического».<sup>22</sup> Психологический анализ, разумеется, не может играть в этом процессе самодовлеющую роль. Можно согласиться с Ф. Кузнецовым, считающим, что писателю необходимо прежде всего учитывать сложную диалектику этического и социального факторов, если он поставил своей целью изображение нового литературного героя.<sup>23</sup> Свообразие взаимоотношений между интеллектом и непосредственностью отличает удивительную повесть Ч. Айтматова «Прощай, Гульсары!». О необычном художественном решении — изображении старика и коня, как бы составляющих ряд параллельных прямых, которые, однако, по примеру геометрии Лобачевского, «пересекаются в одной точке»,<sup>24</sup> писали уже немало. При внимательном рассмотрении становится очевидным, что «образ» коня Гульсары наделен сложной художественной функцией, смысл которой не исчерпывается изображением «психологии» животного. «Гульсары несет в повести большую психологическую нагрузку, выражая дух порыва, безудержного стремления вперед, если хотите — вечного движения».<sup>25</sup> В связи с Гульсары в повести сталкиваются естественное, подлинно человеческое, с отвратительным, антигуманным.<sup>26</sup>

Для нас интересен один из аспектов повести Ч. Айтматова — взаимоотношения ее центральных фигур перед лицом трудных и решающих жизненных обстоятельств. В начале повести оба персонажа выступают как бы в единстве: «На старой телеге ехал старый человек. Буланый иноходец Гульсары тоже был старым

<sup>22</sup> Э. Кедринна. Жизнь рожденный. О некоторых чертах современного реализма. «Октябрь», 1967, № 1, стр. 204.

<sup>23</sup> См.: Ф. Кузнецов. К зрелости. «Юность», 1967, № 3, стр. 63.

<sup>24</sup> И. Мотяшов. А земля — вертится! «Москва», 1966, № 8, стр. 200.

<sup>25</sup> Л. Лебедева. Неразделимые контрасты. «Новый мир», 1966, № 9, стр. 213.

<sup>26</sup> См.: И. Мотяшов. А земля — вертится!, стр. 201.

конем, очень старым...».<sup>27</sup> Их связывает старость — естественное, элементарное состояние.

Переживание элементарных чувств, таких, как радость жизни или терпеливость, безусловно, объединяет коня Гульсары и Танабая Бакасова. Выразительность «переживаний» благородной лошади помогает выразить и человеческую радость, становится как бы поэтическим символом человеческого чувства. Но сложность характера человека допускает ощущение этой «общности» переживаний с конем лишь в отдельные моменты. Жизнь хозяина находится за пределами «мира» Гульсары.

Относительность поэтического единства человека и лошади хорошо видна в конце повести Ч. Айтматова. Сначала кажется, что это единство здесь подчеркивается: «Отбежали мы свое, Гульсары, — вздыхает Танабай. — Постарели. Кому мы теперь нужны такие? И я тоже не бегун теперь. Осталось нам, Гульсары, доживать последнее...».<sup>28</sup> Но тут же оно оказывается иллюзорным. Танабай говорит о себе: «Нужен я еще, нужным буду...».<sup>29</sup> Тем самым герой, как отмечалось в немецкой рецензии на повесть,<sup>30</sup> прощается с конем, уходит в сферу активного действия, сознательного вмешательства в жизнь.

Повесть Ч. Айтматова талантливо и оригинально разрешает конфликт между «простотой» и «интеллектом». Воспевая поэтическую непосредственность чувства, автор очень убедительно демонстрирует необходимость ее слияния со зрелым и определенным мировоззрением человека социалистического общества. Если бы это произведение не было столь неповторимо своеобразным, можно было бы сказать, что оно представляет собой образчик воплощения данной проблемы.

---

<sup>27</sup> Ч. Айтматов. Прощай, Гульсары! Изд. «Советский писатель», М., 1967, стр. 3.

<sup>28</sup> Там же, стр. 200.

<sup>29</sup> Там же, стр. 203.

<sup>30</sup> См.: N. Thun. «Holsie ein, bevor deine Flügel erlahmen». Zu Tschingis Aitmatows «Abschied von Gulsary». «Sonntag», 1968, № 30, S. 12.

## Человек и его труд в современной повести о деревне

Изображение земледельческого труда, его роли в становлении и развитии материальной и духовной культуры народов представляет одну из ведущих тем мировой литературы с древнейших времен. Правдивые и проникновенные картины крестьянского труда, осмысление психологии этого труда составляют непреходящую ценность в наследии русской классической литературы, традиции которой разрабатывают и обогащают советские писатели.

Наиболее органичным и талантливым воплощением данной темы отмечены творения А. Кольцова, Н. Некрасова, Г. Успенского, Л. Толстого. По глубине наблюдений и страстности поисков, по верности оценок и значительности выводов в этой области вершинным достижением в литературе XIX в. по праву следует считать творчество Глеба Успенского. Его достижения в исследовании самостоятельного труда земледельца мы можем рассматривать в качестве той «верхней отметки», от которой правомерно вести отсчет при всяком рассуждении о действительных открытиях и творческом своеобразии советских писателей в подходе к проблемам сельского труда, осуществляемом на новой социальной основе. Разговор о преемственности и развитии традиций, естественно, должен исходить из различия мировоззренческой основы творчества Успенского и современных «деревенских» писателей, как и из очевидной несоизмеримости объектов их художественного исследования — забытой патриархальной деревни и обновленного колхозного села.

Обратившись к художественному постижению материальной и духовной сторон жизни крестьянства, Г. Успенский, как никто другой, сумел постичь, что труд крестьянина, пронизывая все сферы его бытия, составляет определяющую основу всей его жизнедеятельности и духовного склада. Г. Успенский вслед за Кольцовым пошел дальше традиционных, со стороны, описаний

горькой пужды мужика и тягот крестьянского труда. В условиях растущего при капитализме разделения труда, безжалостно превращавшего труженика в механический придаток машины, только в здоровом крестьянском труде находил Успенский подлинную содержательность и гармонию:

«Ничего более благородного, более отвечающего потребностям и духа и тела человеческого я не знаю другого, как то, что можно определить выражением „крестьянский труд“! Возьми ты хотя бы просто-напросто одну физическую сторону труда: ведь в нем действительно нужен весь человек, такой, каким создала его природа, а не только кусок человека, не мозг, не рука, не ноги только... а весь сполна! и если ты вникнешь во все подробности этого труда, то ты увидишь, что ни одного нерва, ни одного мускула без упражнения, в условиях этого труда, не остается, раз этот мускул существует... Уравновешенность духовной и физической деятельности, встречающаяся, повторяю, в нашем крестьянстве, в счастливых случаях, в полной чистоте и совершенстве, делает его поистине образцом того, к чему должен стремиться так называемый прогресс».<sup>1</sup>

В отношении этих характерных для Успенского строк важно иметь в виду, что сам факт «высветления» писателем-демократом крестьянского труда, в котором «в счастливых случаях» труженик мог найти известную возможность творчества и самоутверждения, проистекал не из простой склонности художника к поэтизации этого труда, но отражал его объективные социально-психологические особенности сравнительно с характером труда на капиталистическом производстве, полностью отчуждавшего духовные и физические потенции рабочего. На это очень существенное отличие труда экономически самостоятельного крестьянина от труда наемного рабочего неоднократно указывал Маркс. «Мануфактура, — читаем мы в «Капитале», — превращает рабочего в урод, искусственно культивируя в нем одну только одностороннюю сноровку и подавляя весь мир его производственных наклонностей и дарований...

Познания, предусмотрительность и воля, проявляемые хотя бы и в незначительном размере самостоятельным земледельцем или ремесленником... требуются здесь только от всей мастерской в целом».<sup>2</sup>

Трудно назвать другого писателя, который бы с таким вниманием и заинтересованностью попытался вскрыть все многообразие и специфику сельскохозяйственного труда, требующего от человека не простой суммы навыков, но глубокого понимания его и природного умения. На широком поле разнообразных тру-

<sup>1</sup> Г. Успенский, Собрание сочинений в 9 томах, т. 5, Гослитиздат, М., 1956, стр. 245—246.

<sup>2</sup> К. Маркс. Капитал, т. 1. Госполитиздат, М., 1950, стр. 367.

довых занятий крестьянина Успенский видит проявление неистребимого животворчества и талантливости народа, принимает труд как животворную силу самоутверждения народа и его здоровых начал вопреки духовному и материальному гнету. В своей увлеченности трудом, в возведении его в степень «игры» и «жизни» человек раскрывается как высшее совершенство природы. Вспомним, как мог писатель взглянуть на простую, самую заурядную крестьянскую девушку, когда та «попадала в свою живую струю». «Работа, — замечает Успенский, — возбуждала Варвару так же, как бал возбуждает великосветскую красавицу... Только в работе она знала — что она, „зачем она на свете и чего она стоит“...».<sup>3</sup>

Г. Успенский видел в условиях и особенностях земледельческого труда — в их целостном выражении — более богатое и глубокое содержание, чем просто профессию. Не закрывая глаза на ограниченность и противоречивость общедемократической позиции Успенского, и в частности на элементы фатальности в его концепции «власти земли», следует тем не менее отдать должное замечательному постижению писателем мудрости и радости крестьянского труда, способного настолько овладеть душой истинного земледельца, что в случае вынужденной разлуки и «самый лучший заработок не в силах был бы заглушить в нем тоски по земле, по тому разнообразию явлений, которыми окружен труд земледельца, связывающий его душу и мысли и с небом, и с землей, и с солнцем красным, и с зорями ясными, с вьюгами, с дождями, метелями, морозами, со всем созданием божьим...».<sup>4</sup>

Придавленное бесконечным гнетом и обделенное плодами культуры, русское крестьянство, несмотря на неблагоприятные обстоятельства социальной судьбы, всегда оставалось здоровой силой и резервом общества, обогащая из поколения в поколение неоценимый опыт и психологию труда на земле. У глубокого знатока народной жизни Успенского мы встречаем замечательно тонкие наблюдения, которые можно рассматривать как превосходное подтверждение положения Чернышевского о том, что материальные основы жизнедеятельности крестьянства решающим образом обуславливают его представления и эстетические воззрения. Размышления Успенского о характере многообразной деятельности Ивана Ермолаевича, в том числе о его отношении к «мрачному» теленку, поведением которого, не сообразующимся с «мерой» вида, крестьянин оскорблен «в глубине своих художественных требований», способность Ивана Ермолаевича раскрыть и использовать в своих интересах «секрет»

<sup>3</sup> Г. Успенский, Собрание сочинений в 9 томах, т. 5, стр. 279.

<sup>4</sup> Г. Успенский, Полное собрание сочинений, т. 5, Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 55.

«хитроумной» утки или «залюбоваться овсом» как материальным воплощением своего умелого освоения скрытых возможностей природы и ее законов приводят писателя к мысли о существовании поэзии крестьянского труда.

О том, что земледелец относится к своим трудовым занятиям как к творчеству, свидетельствует, кстати, и другой знаток крестьянской жизни — А. Энгельгардт: «Чтобы быть хозяином, нужно любить землю, любить хозяйство, любить эту черную, тяжелую работу. То не пахарь, кто хорошо пашет, а вот то пахарь, который любит на свою пашню».<sup>5</sup>

Правда, автору монографии об Успенском Л. Лисину эстетическая сторона взглядов Ивана Ермолаевича представляется недостаточно полноценной ввиду их «неочищенности» — ведь того же теленка Ивип Ермолаевич выпаживает не для безгрешного любования, а, как известно, для продажи.<sup>6</sup>

К сожалению, Л. Лисин в своих взглядах не одинок. У нас еще встречаются критики, у которых и в подходе к современному колхознику можно встретить неизменную ссылку на «вторую душу» крестьянина-труженика и явную настороженность к тем его стремлениям и чувствам, которые способны вызвать сомнение в полном бескорыстии.

Именно на примере жизнедеятельности крестьян Успенскому удается глубоко проникнуть в сокровенную суть человеческого труда как творчества, органического единства и взаимообусловленности человека-труженика и сферы его деятельности, представляющей не что иное, как опредмечивание и утверждение человеческого «я». В этом плане и представляется Успенскому примечательным признание старика-страшника, многое познавшего и пережившего на своем веку, а теперь упедшего от мирских забот.

«И о чем же вспоминает этот старик, стоящий на краю гроба?.. Он вспоминает только землю.

— Жалко было бросать-то? — спросил я.

— Вот как жалко, сказать не могу... И-и матушка родная!..

И буквально с плачущими нотами продолжал:

— По де-вя-но-сто мер хлеба се-я-л!.. Овес у меня крестецкий, тя-а-желый-претяжелый... Бывало до свету примутся мои бабы жать, что огнем палят...

„Девяносто мер“ — это такая, должно быть, была прелесть, такой простор наслаждению!..»<sup>7</sup>

Г. Успенский, как он сам подчеркивает, — человек, сторонний миру крестьянской жизни и психологии, затрудняется

<sup>5</sup> А. Н. Энгельгардт. Из деревни. 11 писем. СПб., 1885, стр. 357.

<sup>6</sup> См.: Л. Ф. Лисин. Г. И. Успенский. (Творческий путь). Изд. Иркутского государственного пединститута, 1961, стр. 197.

<sup>7</sup> Г. Успенский, Собрание сочинений в 9 томах, т. 5, стр. 121.



вскрыть «подноготную» кровной и неизбежной привязанности крестьянина к той земле, которую он так долго и умело обрабатывал и результаты своего труда на которой воспринимает как самое ценное в своей жизни и меру своей личности. Но бесспорная заслуга писателя состоит в том, что он пронизательно догадывается об истоках восторга и внутренних струнах «плачущих нот» в голосе старика — гордости и тоске человека по утраченной возможности творчества, возможности утверждать человеческое «я».<sup>8</sup> Приведенную сцену он завершает следующим сравнением: «Сарра Бернар, когда будет старой старушкой, вероятно, с таким же умплением будет вспоминать восторги, которые она вызывала в массах зрителей, какое испытывал этот старик, вспоминая время, когда он сеял девяно-сто мер, вспоминая крестецкий овес и „своих баб“, которые так были „завистливы“ на работу, что принимались за жнитво до свету».<sup>9</sup>

Трудно согласиться с интерпретацией Н. Соколова, что «эти две жизни мог сблизить в своем воображении художник, а за ним его читатели, но за этим сближением встает вся неизмеримая противоположность двух жизней, двух миров, двух мирозерцаний».<sup>10</sup> На наш взгляд, глубокость и пронизательность художника в том и состоит, что он за всем огромным различием условий жизни и мирозерцания крестьянина и актрисы сумел увидеть то единственное, но зато главное, что этих людей объединяет — отношение к своему труду и его результатам. То обстоятельство, что Успенский сравнивает и тем самым сближает заботы земледельца и сценическую деятельность артиста, говорит не только о смелости, но и о безусловной правоте художника, ибо в принципе речь идет лишь о разных видах человеческого труда, в сущности своей глубоко единых.

Было бы преувеличением заявлять, что в литературе об Успенском с достаточной полнотой и проникновением исследованы наблюдения и размышления писателя о чрезвычайной сложности и многогранности понятия труда в жизни и психологии русского крестьянства. Так, всю сложную систему трудовой психологии и опыта крестьянина, его предубежденность и недоверие к труду на началах артельных многие критики пытаются объяснить исключительно ссылками на его якобы чрезмерную

---

<sup>8</sup> Не лишне напомнить, что именно так понимал психологию труда крестьянина и другой глубокий знаток простого народа — Н. Некрасов. В потрясающей душу читателя поэтической картине сна замерзающей героине в поэме «Мороз, Красный Нос» самой дорогой и прочной связью с покидаемой жизнью видится вольный труд со своими близкими на родной земле.

<sup>9</sup> Г. Успенский, Собрание сочинений в 9 томах, т. 5, стр. 121.

<sup>10</sup> Н. Соколов. Мастерство Г. Успенского. Изд. «Советский писатель», Л., 1958, стр. 175—176.

и неоправданную приверженность к своей собственности.<sup>11</sup> Но гипертрофированное выпячивание в характере русского мужика чувства собственности и будто бы врожденного антиколлективизма не имеет достаточных оснований. Сошлемся хотя бы на засвидетельствованный А. Энгельгардтом обычай русской деревни обязательно помогать «кусочками» не только нищим, но и просто попавшей в беду семье крестьянина. Расходы на «кусочки» при этом нередко составляли для крестьянина весьма значительную часть его запасов пищи. Но он не отказывал ни одному из многочисленных нуждавшихся, даже если это непосредственно усиливало его собственное обнищание. А взять описание Энгельгардтом «толоки». «Толочане всегда работают превосходно, особенно бабы — так, как никогда за поденную плату работать не станут. Каждый старается сделать как можно лучше, отличиться, так сказать... Баба из зажиточного двора, особенно теперь, осенью, за деньги работать на поденщину не пойдет, а „из чести“, „на помощь“, „в толоку“ придет и будет работать отлично, вполне добросовестно, по-хозяйски».<sup>12</sup>

И в отношении героев Успенского будет более верным утверждать, что в их характерах художником запечатлена прежде всего такая неотъемлемая черта крестьян, как способность здраво, с трезвым практицизмом смотреть на условия своей жизни, на материальную сторону связанных с их миром явлений.<sup>13</sup> И, например, тот же Иван Босых в своих деловых суждениях по поводу общих пожеланий стороннего человека о пользе коллективного труда выступает не как мелочный собственник — он деревенский пролетарий, — а как трезвый, понимающий условия крестьянской жизни человек, для которого очевидна практическая бесперспективность предлагаемого проекта. Первейшим доводом против нещуточного для крестьян дела — организации коллективного труда — в глазах Ивана Босых выступает неосуществимость его устройства «по справедливости», практическая невозможность оценки вклада каждого из неравных хозяйств в общий труд, мы бы сказали, боязнь уравниловки, которая, как хорошо известно, пагубна даже для коллектива при социалистическом уровне производства.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> См., например: Л. Ф. Лисица. Г. И. Успенский, стр. 194.

<sup>12</sup> А. Н. Энгельгардт. Из деревни. 11 писем, стр. 55—56.

<sup>13</sup> «Крестьяне, — говорил Ленин, — люди слишком практичные... чтобы пойти на какие-либо серьезные изменения только на основании советов и указаний книжки» (В. И. Ленин, Сочинения, изд. 5, т. 39, стр. 373).

<sup>14</sup> Примечательно, что против такой организации коллективного труда, при которой невозможно учесть работу каждого из его участников, прежде всего и протестует шолоховский колхозник-ударник Кондрат Майданников: «„Раз у нас колхоз, — говорят, — значит, надо пугать плуг за плугом“. Пустили. Только вижу я — не туда дело загнает... Передний плуг остановится, и остальные по нем нехотя ровняются. Я и взбунто-

Наряду с учетом выгодности общинного труда крестьянин Успенского — это особенно заметно в характере Ивана Ермолаевича — выражает, кроме того, неперемнное желание быть творцом и хозяином в своем деле. Без этого труженик лишается основного нравственного источника своего бытия, которое превращается для него в мучительное прозябание. И Успенский проявлял большую тревогу по поводу фактов «расстройства душевного удовлетворения» крестьян своим трудом в условиях разоряющей капитализмом деревни.

Проблема труда в жизни крестьян как основы их бытия, их воззрений и психологии, воплощенная в творчестве Глеба Успенского, неухаживающие споры вокруг ее интерпретации в наследии этого художника обнаруживают ее реальную сложность и трудность постижения нашей литературой и критикой. Наследие Успенского — не просто историко-литературный факт, а питающие его проблемы — не только достояние прошлого. Оно и сегодня продолжает служить более глубокому познанию и преобразованию реальной жизни. Наблюдения Успенского дают неоценимый материал для понимания наиболее важной стороны процесса перестройки трудовой жизни крестьян на коллективных началах — внутренней, отражающей чувства и устремления широчайших масс. Именно стремление постигнуть глубинные процессы, характеризующие социальную и духовную стороны жизни крестьянства в период утверждения основ коммунистического труда, и составляет пафос наиболее значительных и интересных произведений нашей литературы последних лет.

Сказанное следует прежде всего отнести к советской деревенской повести последнего десятилетия. Образное содержание и общую идейно-эмоциональную направленность современной повести, естественно, питают глубокие и плодотворные сдвиги как в сельском хозяйстве, так и в жизни всего советского общества, сдвиги, обусловленные системой эффективных и целенаправленных мероприятий партии.

Уже было отмечено, что при истолковании вопросов психологии труда в современной деревенской повести необходимо учитывать ряд принципиальных моментов в ее идейно-образном отличии от соответствующих очерковых циклов Г. Успенского. Разумеется, в известной степени эту сторону современной повести следует иметь в виду и в случаях соотнесения ее с нашей деревенской прозой 30—40-х годов. Вместе с тем необходим определенный дифференцированный подход и непосредственно к современным деревенским повестям ввиду очевидной внутри-

---

вался: „Либо меня, — говорю, — пущайте передом, либо отбивайте каждому клетку“. Тут и Любишкин понял, что не годится так пахать. *Ничью работу не видно. Побили на клетки, ну я и ушел от них, десять ошек им дал, чертям!»* (М. Шолохов. Поднятая целина. Лениздат, 1961, стр. 298; курсив мой, — В. И.).

жанровой неодинаковости объединяемых общим понятием произведений.

Современные авторы повестей о деревне составляют заметный отряд советских писателей, который, тяготея к живым истокам русской классики, продолжает одновременно успешно работать в духе лучших традиций советской литературы, претворяя в творческой практике заветы ее основоположника: ставить в фокусе авторского внимания свободный труд, т. е. «человека, организуемого процессами труда» (М. Горький). Разумеется, при этом нельзя не учитывать реального разнообразия и качественного различия отмеченного свойства повестей о деревне, равно как и неравноценности вклада каждой из них в достижения нашей литературы последних лет. В частности, в разработке темы труда момент преемственности традиций в большей мере заметен в произведениях Е. Дороша, В. Солоухина, Г. Троепольского, С. Крутилина, В. Белова, А. Леонова, меньше — у В. Тендрякова, П. Ребрина, Б. Можяева, В. Полторацкого, Н. Жернакова. Более общими для произведений этих авторов являются заметная публицистичность и насыщенность проблемами социологического порядка, которые в отдельных случаях даже теснят непосредственно образное отражение деревенской действительности. Отмеченное качество, однако, в разной мере проявляется в повестях названных авторов, ослабевая и сходя на нет, скажем, в повести «И остались жить» А. Леонова и, особенно, в «Привычном деле» В. Белова. В то же время в художественных картинах жизни Ивана Африкановича, представляющих жизнь героя в бытовом плане и недостаточно разомкнутых в социальную действительность эпохи, как ни покажется странным, именно в силу этой исключительной сосредоточенности авторского внимания на личных моментах духовной жизни и поступков персонажа и его непосредственном окружении оказываются непроясненными и малоубедительными существенные черты его характера, послышки которых заложены в общественных условиях жизнедеятельности беловского крестьянина.

В этом отношении в совершенно ином ключе выписан, например, образ другого крестьянина — Степана Чаузова (повесть С. Залыгина «На Иртыше»). Обусловленность характера мыслей и поведения героя социально-общественными обстоятельствами его деятельности в момент крутой ломки важнейших устоев и психологии единоличного крестьянства раскрыта в повести Залыгина отчетливо и определенно — в свете принципов и идеалов коммунистического преобразования общества, с небывалой полнотой и зрелостью воплощающихся в жизни нашей страны в последние годы. Но внимание к материально-бытовым основам условий жизни героев присуще также автору «На Иртыше» и особенно таким значительным произведениям о советской

деревне, как «Капля росы» В. Солоухина, «Липяги» С. Крутилина, «Хлеб — имя существительное» М. Алексеева, и отражает характерную особенность жанра в целом. В трех последних повестях образы многих представителей крестьян полностью построены на бытовой основе. Однако большинство из них, уступая по разработанности деталей и глубине психологической характеристики — в бытовом плане — образу Ивана Африкановича, как правило, более проявлено со стороны социальной детерминированности характеров благодаря их жизненно деятельной связи с историей своего села, своей страны, с судьбами революции. Но достигается это, как отмечено, чаще всего не столько за счет художественной полнокровности и завершенности отдельно взятого образа, сколько благодаря освещению автором важнейших координат его общественного бытия в системе других образов целостного социального коллектива — обычно конкретного села или колхоза, представляемых читателю почти в документальной достоверности.

Следует добавить, что подобные же принципы обрисовки человеческих образов, переходы к приемам социологического исследования деревенской действительности в значительной мере характеризуют и ряд других произведений, выдвигающих на первое место проблему труда в преобразовании колхозного села последних лет («Головырино, Головырино...» П. Ребрин, «Полюшко-поле» Б. Можяева, «Глинские пороги» М. Жестева).

По целому ряду общих характерных черт в современной деревенской повести можно выделить также группу произведений типа «24 дня в раю» М. Рощина и «Клад» В. Цыбина. Авторы этих произведений — при заметном «природно-идиллическом» характере восприятия объектов своего изображения — в необходимой мере смыкают условия труда и быта своих персонажей с социальной действительностью современности, хотя они лишены публицистического настроя и тяготения к исследованию изображаемых сторон жизни в социологическом аспекте. Это в равной мере может быть отнесено как к картинам повседневных забот и обрисовке внутреннего склада представителей старшего и младшего поколений семьи пасечника Ивана («24 дня в раю»), так и к манере повествования о жизни алтайского крестьянина Ивана Фомича, его друга охотника Кара-Булака и их земляков («Клад»). Стержневую основу характеров, и прежде всего трудовые потенции, героев М. Рощина и В. Цыбина органично формируют два сливающихся, иногда противоборствующих начала: исконно традиционное, глубоко и многосложно отпечатавшееся в характере и взглядах народа важнейшими гранями его многовековой истории и, с другой стороны, невиданное социалистическое обновление и переустройство всей жизни тружеников земли в наше время.

Не трудно заметить, что исследование условий и путей формирования характеров сельских земляков, начиная с первых шагов колхозного преобразования деревни, составляет важнейшую часть художественной задачи и авторов таких повестей, как «Капля росы», «Лишяги», «Хлеб — имя существительное» и др. Этим и объясняется то обстоятельство, что, активно вторгаясь в насыщенную до краев внутренними процессами живую деревенскую действительность, авторы названных произведений одновременно испытывают настоятельную потребность в осмыслении пройденного народом пути. В то же время такое осмысление, естественно, помогает писателям исторически более верно и глубоко уяснить проблемы сегодняшнего села, действительные потребности духовного роста своих героев.

Очевидно, что и авторы повести «На Иртыше» волнуют не только жизненные обстоятельства героев в преддверии колхозного обновления и характер преобразования их труда и быта на первых порах новой жизни. За сравнительно небольшой картиной событий в далеком сибирском селе ранней весной тридцать первого года в повести проступает очень важная по своей значимости и ответственности художественная «сверхзадача» — стремление автора уяснить на избранном материале некоторые из существенных сторон судеб советского крестьянства на путях нелегкой борьбы за социалистическое переустройство его жизни и труда. В отличие от распространенной концепции прошлых лет, провозглашавшей необходимость преимущественно преодоления прежних традиций крестьянского труда, для содержания перечисленных повестей характерна как раз озабоченность постижением сложных моментов перехода от прежнего состояния к новому качеству этого труда. Их авторы выступают против упрощенного истолкования и затушевывания имевших место неоправданных и негуманных помех этому сложному и тонкому процессу. В переломный момент социальной судьбы нелегкое историческое прошлое и обретенные в нем жизненный опыт и нравственные ценности не представляются героям С. Залыгина или С. Крутилина лишь неполноценным и порочным наследством, с которым следует беспощадно оборвать все связи, чтобы «очищенным» начинать совершенно заново строительство колхозной жизни. Вот как рассуждает, например, в разговоре с юным уполномоченным талантливым представителем крестьянства, поэт земли и философ Степан Чаузов («На Иртыше»):

«Мужик сеет-пашет. Скотину водит. Ребятишек родит. Но по тебе, Митя, это все не так. Не та у мужика жизнь — темная, земляная. И хочешь ты мужика нарушить. Раз и навсегда нарушить хочешь его. А — не рано ли? Откудова ты знаешь, что пора для того настала? Поломать — завсегда просто, а что заместо того выдумаешь?.. Ей все одно, земле, какие тут слова, Митя, мы с тобой говорим... Ей дай хозяина, чтобы он ее пахал

и миловал... Вот она лежит сию минуту под снегом, вроде мертвая. Скоро таять начнет. Отчего это? Ты скажешь: от солнца... А я скажу и другое: от дум мужицких, от забот его».<sup>15</sup>

Проблема социалистического преобразования векового уклада трудовой крестьянской жизни выступает в восприятии названных писателей как сложный узел вопросов философских и нравственных, многие из которых вырастают за рамки породившего их времени и приобретают общечеловеческое значение. Родственные по духу национальным традициям русской демократической и советской литературы, повести С. Залыгина, В. Солоухина, М. Алексеева, С. Крутилина и ряд других всем своим пафосом и идейной направленностью утверждают недопустимость пренебрежительного отношения к самому ценному достоянию нашей истории — трудовому опыту народа, к поэзии и высокой нравственности его труда. И общей концепцией повестей, и такими характерами, как Степан Чаузов у С. Залыгина, Иван Васильевич Кунин и Володя Постнов у В. Солоухина, Егор Грушни с сыновьями, Меркидон Люшня и Акимушка Акимов с перешедшей к нему от отца и деда трудовой сноровкой на радость людям в повести М. Алексеева, дед Андрей и Бирдюк у С. Крутилина, авторы утверждают глубокую мысль, что предметность и развитие трудового, равно как и духовного, опыта прошедших поколений поколением строителей нового общества — важнейший фактор будущих судеб народа, устойчивости и здоровья человеческой цивилизации...

Современная проза и поэзия, обращающиеся к истокам становления освобожденной трудовой деревни, единодушно свидетельствуют, что борьба за утверждение Советской власти и годы, прошедшие после нее, характеризовались невиданным расцветом творческой самодеятельности народа. Советское трудовое крестьянство, впервые осознав себя хозяином земли, развернув свой земледельческий талант, в считанные годы не только укрепило разоренное войной и голодом хозяйство, но и оказало неоценимую помощь в восстановлении промышленности. Мужик «достал из сундука свою гордость», он неплохо стал разбираться в своих правах и не терпит их ущемления, признавая высшим авторитетом для себя правду большевизма, правду Ленина. И поэтому естественно, что спешному нажиму ретивых «коллективизаторов» даже не владеющий грамотой дед будущего автора «Липягов» резонно и с внутренней убежденностью противопоставляет свое, довольно верное, понимание ленинских идей о принципах кооперирования крестьянских хозяйств:

---

<sup>15</sup> С. Залыгин. На Иртыше. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 411—412.

«Двадцать лет! Поняла? Это Ленин так сказал. А наши умники хотят за месяц организовать коммунию. Нет у них прав таких силком заставлять писаться».<sup>16</sup>

Так же воспринимают родители автора и нежелание их соседа очутиться в неведомой для них жизни под «добровольно-принудительными» толчками:

«— А Ефрем был?

— Был.

— Не записался?

— Нет, еще держится.

— Ефремке что?.. Он герой, с Чапаевым войну прошел, — подает голос бабушка...».<sup>17</sup>

Нет, далеко не темнота и враждебность к новой жизни руководили настроенным отношением многих крестьян к фактам крутой переделки их многолетнего уклада и привычек. Сомнения и раздумья настоящего, знающего себе цену хлебороба были вызваны естественной озабоченностью хозяина своего труда, желавшего прежде всего взвесить и получить верные доказательства необходимости и разумности слома привычного уклада. И эти трудные думы и бессонные ночи, в результате которых крестьянин должен был «дойти» сам и сделать окончательный и твердый выбор, насколько они были для нового труда ценнее и весомее той подчас слишком поспешной готовности, которая не только была мало чем связана с настоящим и прошлым, но, к сожалению, имела еще меньше «удерживающей» связи с землей, единственно способной по-настоящему и всерьез одухотворять труд земледельца.

Заслуживает внимания решительный отказ Солоухина, Залыгина, Алексеева и Крутилина от упрощенного подхода к беспримерно сложному и противоречивому миру единоличной крестьянской психологии, в которой в силу прежних условий труда оказались неизмеримо переплетенными и нередко сращенными, с одной стороны, светлый дар крестьянского творчества и любви к земле, а с другой — не менее сильное чувство собственности по отношению к произведенным плодам, давшимися труженику ценою тяжких усилий и старания на этой земле.

В изображении процесса «трансформации» земледельческого труда в новое качество авторам современной повести присуще вдумчивое отношение к такой устоявшейся органической привычке прежнего крестьянина, как самостоятельность решений и действий в выполнении своей работы, привычка, без которой невозможна эффективность и, тем более, удовлетворенность рабо-

---

<sup>16</sup> С. Крутилин. Лиляги. Из записок сельского учителя. Изд. «Известия», М., 1967, стр. 95.

<sup>17</sup> Там же, стр. 94.



той. Эта весьма действенная черта психологии крестьянина-труженика хорошо известна русской и советской литературе, ее нетрудно обнаружить, например, у крестьян Тургенева, Успенского, Шолохова, у того же Степана Чаузова или у Моргунка поэта Твардовского:

И никого не спрашивай,  
Себя лишь уважай.  
Косить пошел — покашивай,  
Поехал — поезжай.

Именно характер их предстоящей артельной работы, эффект колхозного труда и его нравственный смысл волнуют всего более и героев повести Залыгина.

«По-крестьянски-то я с вечера обмечтал, как запрягу, как мимо кузни поеду, возьму у кузнеца по пути необходимый гвоздик... да какими вилами я стожок в сани метать буду. Я каждый день заранее себе отмерил, день за день, и вся линия моей жизни складывается. А тут? Ты, значит, будешь думать, а я сполнять...», — высказывает их беспокойные мысли односельчанин Нечай.<sup>18</sup>

Все эти проблемы, в которых и по сегодняшний день кроются истоки немалых трудностей в сельскохозяйственном производстве, глубоко затрагивают современных авторов деревенской повести. Так, в «Капле росы» В. Солоухин делится с читателем сохраненным с детских лет уважением к коммунистам Лосеву и Ирину, которые при коллективизации крестьянства руководствовались принципом «надо доказать, убедить», иначе «потеряем доверие народа». Но, констатирует автор, «в условиях того времени Лосев и Ирину вскоре были отозваны, а на их место приехал один человек, а именно Хомяков, который, значит, стоил двоих. Я не знаю, как он вел собрание, но прибегала к нам тетя Поля Московкина в слезах и плакалась:

— Батюшки мои, родименькие, да как же я теперь усну? Как начал он орать, а глотка-то, видать, луженая, да как начал кулачищем по столу, а рукав-то засученный по локоть, а рука-то волосатая!

В один вечер все мужики до единого были записаны в колхоз...».<sup>19</sup>

Автор замечает, что после отъезда довольного Хомякова половина крестьян тотчас же «выписалась» из колхоза, и его созданием всерьез пришлось заниматься снова тем же Лосеву и Ирину. Но как следствие «хомяковских» приемов организации колхозов изображает Солоухин судьбу своего бывшего зем-

<sup>18</sup> С. Залыгин. На Иртыше, стр. 30.

<sup>19</sup> В. Солоухин. Лирические повести. Рассказы. Изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 420. Дальнейшие ссылки на это издание приводятся в тексте.

ляка Андрея Михайловича, который «с первых же дней не захотел работать в колхозе и уехал в Москву, где состоял таким мастеровым — и стекла вставить, и стул починить, и водопроводную трубу при домоуправлении на улице Кирова. Я бывал у него несколько раз по разным делам и удивлялся, зачем он просторную деревенскую избу со своей старухой — тетей Аграфеной, — садом, огородом, травяным залогом и сосновым лесочком на задах променял на одинокую жизнь в подвальной комнате... Однако Андрей Михайлович прожил в упомянутой комнате с грязными обоями, с газетой, постланной на столе и обыкновенно в черных пятнах от чайника или кастрюли, до самой последней старости и лишь недавно вернулся в село...» (стр. 375).

Е. Старикова совершенно верно заметила, что описанная картина жизни бывшего крестьянина — «довольно типичная судьба деревенского человека, лишившегося смысла и поэзии самых основ своего существования и так и не приобретшего новых».<sup>20</sup> Правда, критик склонен считать, что В. Солоухина «не интересуется тот бурный процесс ломки деревни, осколком которого и является олепинский Андрей Михайлович, — процесс, который для многих его предшественников долго представлял трудную задачу со многими неизвестными, в какой-то степени загадку, ответ на которую таится в будущем».<sup>21</sup> Трудно согласиться с такой характеристикой автора «Капли росы», как и с утверждением, что «эпизоды борьбы за коллективизацию и различные препятствия на пути становления колхозного строя» «для него скорее забавные случаи, деревенский анекдот».<sup>22</sup> Мы склонны думать, что подобные выводы следует отнести большей частью за счет непонимания солоухинской манеры изложения, истолкования текста на уровне внешних, «обманчивых» выражений автора типа «я удивлялся», «я не мог понять» и недостаточного проникновения в глубинный подтекст этой своеобразной и богатой мыслями повести.

В. Солоухин и другие наши писатели не пытаются сглаживать и преуменьшать огромные трудности и сложности начального периода перевода трудовой деятельности крестьян на рельсы социализма, не скрывают, что ворчливые и недоверчивые голоса вроде: «Мало все нам — от добра-то все добра ищем!» — особенно часто раздавались как раз на пороге новой жизни. Но основным и действенным у тех же круголукских мужиков было одно желание: «Скорее бы весна, что ли. Попробовать бы этой колхозной работы, как же оно все-таки должно полу-

---

<sup>20</sup> Е. Старикова. Поэзия прозы. Изд. «Советский писатель», М., 1962, стр. 172.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же, стр. 171.

читься».<sup>23</sup> Все большему числу из них становились неоспоримыми разумность и перспективность идеи объединения их единоличной собственности. Сами условия колхозного объединения крестьянского труда предупреждали возможность проявления какого бы то ни было иждивенчества и утверждал лучшие начала психологии сельского труженика. Коллективный труд впервые создавал самую благоприятную обстановку для здорового соревнования, давал действительный простор для подлинного труженика показать себя перед «миром» в деле и тем самым утвердить свое человеческое достоинство, свою полноценность в колхозном коллективе.

А работали как!

На миру-то нельзя ведь осрамиться... Бывало, придет сенокос — стар и мал на лугах. Позабыты постели. Бабы как на гульбе — сарафаны пестры. И звенели машинным звоном, звенели наостренные косы, дымились костры, —

вспоминает в своей поэме эту пору юности колхозов С. Викулов.<sup>24</sup>

Это же волнующее чувство новизны первых лет колхозной работы дорого и памятно автору повести «Липяги»: «Пророчества деда по поводу того, что мужики не захотят трудиться сообща, не оправдались. Не знаю, как в других местах, а наш липяговский колхоз на первых порах преуспевал. На поля выходили дружно, с песнями. Каждый старался похвастать перед другими усердием и хваткой. Рожь подойдет, выйдет, бывало, сразу сорок косцов. Взмахнут разом крюками — звон до самых Сандырей! За каждым косцом вязальщица. Бабы в клетчатых паневах, в цветастых кофтах, на головах белые платки, а за плечами крендели готовых перевясел».<sup>25</sup>

Для повести Крутилина и для подавляющего большинства современных авторов характерно внимательное и диалектическое отношение как к грудовым традициям народа, так и к понятию «рабской» зависимости русского крестьянина от земли, от которой ему на протяжении ряда лет усиленно рекомендовалось поскорее избавиться. Конечно, крестьянин настороженно привык относиться ко всякого рода ломкам и сменам форм труда, но это вполне объяснимо в свете сурового опыта прошлого с его примитивными производительными силами, при которых всякое непрочверенное нововведение грозило голодом и гибелью самого производителя.

<sup>23</sup> С. Залыгин. На Иртыше, стр. 135.

<sup>24</sup> С. Викулов. Окнами на зарю. В кн.: Хлеб да соль. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 101.

<sup>25</sup> С. Крутилин. Липяги, стр. 104.

«„Трудодень“, — читаем у Крутилина, — новое слово. Ко всяким новым словам лишяговские мужики относятся с предубеждением. Однако к „трудодню“ полное доверие. Осенью колхозные амбары ломятся от хлеба. Все в полях убрано. Наступает время расчета по трудодням. На селе праздник. . .

Мать норовит, чтобы у нас их (трудодней, — В. П.) было как можно больше. Она только что родила Степана, причем родила в поле. Сама надрывается и нас всех замучила. Прибежишь из школы, не успеешь бросить на лавку сумку с книжками, как она уже подступает к тебе:

— Андрюша! Федя! Вы куда? Хлебайте скорее щи да бегите на скотный двор. Дед новоз возит, будете нагружать ему. Все, может, лишних полтрудодня запишут. . .»<sup>26</sup>

Любопытная особенность в отношении крестьян к нововведенным формам труда! На самых первых порах, когда, можно сказать, только еще опробовалась система колхозного строительства, самая простая крестьянская женщина и даже «несознательный» старик оказываются способными проявлять похвальную и прямо-таки самоотверженную жажду колхозного труда. Но автор не намерен впадать в какую бы то ни было восторженность и относить поведение своих земляков за счет решительного торжества в их сознании желаемых светлых идей. В действительности дело обстоит несколько иначе, чем представляли себе авторы некоторых художественных произведений и критических статей в 30-е годы. И первоначальное активное участие крестьянина в колхозном труде происходило не столько вопреки его прежней психологии, но и во многом на основе ее, в силу его производственного опыта и благодаря тому, что он воочию видел смысл и выгоду этого нового труда, мог «улавливать» общность интересов собственных и коллективных в лице пришедшегося ему по душе «трудодня», который был не только реальным вознаграждением, но и мерой, оценкой личного вклада каждого в общее дело.

Повесть последних лет — прежде всего в лице таких ее авторов, как Солоухин, Троепольский, Алексеев, Крутилин, Жестев — неоднократно и в разных аспектах обращалась к рассмотрению содержания и роли интереса в целостном понятии психологии труда советского крестьянина. Вполне естественно внимание писателей прежде всего к интересам материального порядка как главенствующим в деятельности отдельного труженика и любого производства в целом. Перечисленные авторы — а еще раньше очеркисты В. Овечкин, Г. Троепольский, Е. Дорош — в достаточной мере показали, что труд, не заключающий в себе материальной заинтересованности и не могущий доставить труженику необходимые средства существования, очень

---

<sup>26</sup> Там же, стр. 105.

мало способен побуждать человека трудиться с полной отдачей.

На примере героев повести Крутилина мы видим, что отношение сельского труженика к колхозному труду может служить своеобразным и безошибочным барометром, отражающим благополучие или неблагополучие дел с эквивалентностью вознаграждения за этот труд в данном колхозе. Мать автора «Липягов» — активная труженица колхозной нивы, не упускающая случая побуждать без всякого послабления трудиться на ней и своих детей-подростков. Но оказывается, что эта «завистливая» на работу колхозница при снижении оплаты труда способна совершенно изменить отношение к делам колхозного производства и сосредоточить все внимание и усилия на приусадебном участке, как наиболее надежном источнике материального благополучия семьи. Подобного рода отмеченная Крутилиным обусловленность отношения к общественному труду сельской труженицы, не столь существенная и заметная на общем фоне укрепления и развития довоенных колхозов, перерастает в осязаемое явление в трудную пору жизни колхозов, после войны. В. Солоухин на страницах «Капли росы» отражает, в частности, эту сторону жизни послевоенной деревни в обобщенной бытовой картине. Вот бригадир неуверенно заходит в очередную колхозную избу:

«— Значит, это, Анна Ивановна, как его в общем, наряд копать картошку.

— Ах ты, бестыжие твои глаза, как же, держи карман шире! Сейчас вот только разуюсь, чтобы легче идти было. Картошку ему копать! Да у меня вон свой загон некопанный. Уходи, уходи, чтобы и духу твоего не было. Сказано, не буду ходить на работу, значит, не буду.

Бригадир после этого, однако, не уходит, а садится на лавку, просит у хозяина табачку, заводит разговор о том, о сем.

— Ну так, значит, Анна Ивановна, я пойду. Значит, за конным двором картошка-то, копать ее надо.

— И не проси, и не проси, не пойду, хоть режь...

Однако сердце ее размягчается, и видно по всему, что, может быть, она и сходит сегодня на колхозную работу» (стр. 426—427).

За общим фоном сочных реплик героини Солоухина не трудно тем не менее почувствовать, что не какая-то предубежденность к колхозному труду или своекорыстие определяют поведение, тем более, тон речи колхозницы, в этой, уже ставшей видимо, традиционной, беззлобной перепалке с бригадиром. Она прекрасно понимает, что бригадир здесь ни при чем, и крестьянская совесть не может примирить ее с тем, чтобы пропадало произведенное совместным трудом общественное добро. Но ей нелегко сдержать чувство горечи от сознания, что затрачивать свои силы и время на колхозную работу, как и год, и два назад,

приходится без всякой надежды на реальное вознаграждение. И сам автор при помощи статистических и логических выкладок выявляет объективные корни далеко не отрадных явлений в психологии своих земляков, порождавшихся в те годы материальным и нравственным обесцениванием колхозного труда:

«Интерес к делу подтачивался и тем.. что уродившееся на колхозной земле нужно было сдавать государству практически бесцельно. Впрочем, даже лучше, если бы совсем бесцельно, тогда было бы колхознику ясно, что это надо отдать государству, — и точка. Но когда за центнер (сто килограммов) ржи тебе дают девять рублей,<sup>27</sup> то это уж как бы оценка самого труда колхозника, оценка несправедливая и обидная, тем более, что тот же колхозник покупает в лавке ту же самую муку по три рубля за килограмм, то есть уже не по девять, а по триста рублей за центнер. . .

«К чему же пришло дело? К тому, что хлеб стал родиться плохой, картошка по осени наполовину оставалась в земле (подумай, добро — тридцать рублей за тонну), захудалые коровенки давали по четыреста литров в год, и были годы, когда в нашем колхозе на курицу-несушку (за целый год!) приходилось по три яйца» (стр. 425).

Таким образом, в самой материальной стороне труда оказывались заключенными моменты духовного порядка, и притом какие! Бесплатной палочкой трудодея давалась и моральная оценка деятельности сельского труженика, оценка, которая, если вдуматься, не могла не уязвлять глубоко трудовую гордость земледельца.

Продолжая исследование условий жизни и труда своих героев, современная повесть следствие этих трудностей, пережитых тружениками деревни, видит, в частности, в том, что в последние годы, когда колхозники получили возможность уже в достаточной мере зарабатывать и хлеба, и денег, что-то изменилось в отношении части крестьян к земле, к своей хлеборобской обязанности. Авторы начинают всерьез заботить то обстоятельство, что уходят от земли и «не ахти какие деловые», и толковые молодые люди, не питая уже к ней той привязанности, которую некогда испытывали их родители-земледельцы. Да и сами родители, оказываясь, порою способствуют в этом своим детям. Когда, например, вернувшийся из армии сын передового колхозника, беззаветного защитника природы Меркидона Люшни («Хлеб — имя существительное») пожелал остаться в деревне, отец протестует:

«Ты что, Семен, ай хуже других у меня? Все ребята, какие из армии новозвергались, все, как есть, в город подались. Не по-

---

<sup>27</sup> У Солоухина все цены указаны в старом денежном исчислении.

зорь, сынок, меня, поезжай в Саратов. Это нам, безграмотным мужикам да старикам, век свой доживать в колхозе...».<sup>28</sup>

Устами деревенского летописца Алексеев констатирует, что самые тяжелые «последствия» ошибок прошлого укоренились там, где долгие годы подрывалась вера в землю, которую народ испокон называл матерью, кормилицей, а она «мачехой для многих обернулась». И в данном случае во взглядах героев на колхоз, безусловно, обнаруживается та особенность, в силу которой на восприятии человеком окружающей действительности сказывается воздействие прошлого опыта, прежней деятельности, которые и создают определенную предрасположенность восприятия и избирательную направленность мышления. «При изменении объективных условий действие установки сказывается в том, — замечает Л. Буева, — что новые условия воспринимаются в свете предшествующего опыта, сложившиеся установки выступают в качестве „призмы“, преломляющей воздействие новых условий».<sup>29</sup>

Наши писатели все более обстоятельно и недвусмысленно подходят к решению важнейшей стороны трудовой деятельности сельского труженика: материальные стимулы труда, хотя и являются жизненно необходимыми, сами нуждаются в разумной системе применения и в правильном сочетании с другими существенными факторами, без чего они обнаруживают ограниченность действенных возможностей, заметно утрачивая основополагающую значимость в новых условиях, на фоне возрастающей роли других побуждений и запросов деятельности человека.

Второй ряд фактов колхозной действительности, отрицательно воздействовавших на отношение крестьянина к общественному труду, В. Солоухин видит в жестком планировании сверху, без учета конкретных условий и совета с земледельцем («картошки посеять столько-то... гречи столько-то, а льна не сеять совсем, а вики не сеять совсем»), ставившем колхозника в условия, в которых ему лишь оставалось поступать по принципу: «Ну, ладно, я сделаю, а там уж забота не моя».

А тут другое дело. В холодную, затяжную весну земледелец, заботясь о будущем урожае, пытается оттянуть сев на более поздние сроки. Но требуют непременно закончить его к такому-то мая, ибо для района важным в такой момент оказывается только одно — выйти по сводкам на первое место в области... .

Но ведь если колхозник, приходит автор к выводу, «хотя бы десять раз в году скажет „забота не моя“, да если это помножить на десяток лет, то вот уже и психология!» (стр. 420—425).

---

<sup>28</sup> М. Алексеев. Хлеб — имя существительное. Повесть в новеллах. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 196.

<sup>29</sup> Л. П. Буева. Социальная среда и сознание личности. Изд. МГУ, 1968, стр. 98.

Вот, значит, что вляпало на трудовую психологию крестьянина!

Уже с начала 50-х годов, начиная с глубоко партийных очерков В. Овечкина и появившихся вслед за ними произведений Г. Троепольского, Е. Дороша, В. Тендрякова, С. Залыгина, М. Жестева и др., в деревенской прозе все более обстоятельно обосновывается мысль о том, что действительные истоки успешного развития сельского труда следует искать в предоставлении крестьянину творческой самостоятельности и хозяйской заинтересованности в своем деле. В изображении условий жизни и быта своих героев авторы деревенской повести все более глубоко и многосторонне вскрывают объективную обусловленность внутренних мотивов повседневной деятельности сельских тружеников, эффективности их участия в общественном колхозном труде.

Так, в повести Алексеева «Хлеб — имя существительное» внимание автора привлекает, в частности, стремление районного руководства присовокупить к колхозной артели (которая уже «вобрала в себя семь сел и деревень, семь, стало быть, колхозов») «еще с полдюжины селений», обещающее большие удобства для руководителей района: вместо нескольких десятков в район можно будет вызывать всего лишь несколько человек. «И „стружку снять“ с двух председателей можно в самые малые сроки...». Но по-прежнему смотрят на этот вопрос сами колхозники, у каждого из которых, в том числе и у стариков, в любой момент может появиться, скажем, неотложная необходимость обратиться к председателю или просто в правление колхоза, до которого теперь расстояние в десяток километров. «Наберешься духу, силенок... — повествует о своем житье в укрупненном колхозе пожилой Капля, — и на зорьке, прямо с третьими кочетами, в эту самую распроклятую Ивановку. Хорошо, коль застанешь Виктора Сидоровича в его правленческих апартаментах. А иной раз прилупишь — его нет. Говорят, и дома не ночевал. С вечеру как уехал в бывшую „Пламя“, так там и загорает. Умоюсь слезами, да пехом опять домой, в свои Выселки... Справка, бумага какая — это еще полбеды. А возьмем уравниловку? Шли, шли мы от нее и опять к ней пришли. В бывшем „Пламени“ сроду одни лодыри проживают, а теперь наш „Рассвет“ все доходы распределяет поровну — что на их трудодень, что на наш. Разве ж это порядок? ...»<sup>30</sup>

Эти сетования крестьянина на подрыв привычных стимулов колхозного труда и «расстройство душевное» далеко не мелочь. В живых картинах осложняющих обстоятельств трудовой деятельности и быта земляков, которые приводит М. Алексеев, оказываются проявленными не только положительные, но и теневые стороны тех былых перестроек и укрупнений, которые, пресле-

<sup>30</sup> М. Алексеев. Хлеб — имя существительное, стр. 54.



дую чисто внешнюю и кажущуюся выгоду упрощения руководства, игнорировали и походя разрушали годами формировавшиеся колхозные коллективы и взаимоотношения между членами этих коллективов, их представление об общности интересов и коллективном труде.

В повести «Головырино, Головырино...» («Наш современник», 1963, № 3) П. Ребрин представляет нам самые различные и неожиданно глубокие психологические аспекты такой же, казалось бы, чисто хозяйственной проблемы — объединения двух обыкновенных деревень в один колхоз.

Для многих сельских жителей по-настоящему коренным и глубоким понятием коллектива обладает не только и не столько колхоз, постоянно укрупняемый и перестраиваемый. Как правило, внутри такого колхоза близкой общностью для крестьянина выступает родное село, деревня, с которыми он связан происхождением и родом, трудовыми обычаями и нравственными узами, родственными и земляческими привязанностями. При этом отличительная и весьма действенная черта внутреннего мира каждой из сельских общностей, исследуемых М. Алексеевым и П. Ребриным, образно говоря, состоит в том, что «в каждом селе — своя чужинка и в каждом человеке тоже».<sup>31</sup> Именно этот коллектив является самым естественным и устойчивым не только в глазах его жителя, но и объективно — в плане общественно-психологическом и производственном. Об этом лишний раз свидетельствует тот факт, что и другие наши авторы, обращаясь к исследованию колхозной жизни, испытывают потребность и необходимость говорить о тех внутренних процессах и событиях, которые характеризуют жизнь бывших родных сел, будь то Олешино или Липяги. И многие живые картины и образы тех же «Липягов», «Капли росы» или «На Иртыше» утверждают нас также в мысли, что успешный процесс преобразования крестьянского труда на общественных началах был в решающей степени обусловлен и тем, что осуществлялся он в пределах отдельных селений как самостоятельных исторически сложившихся коллективов многими узами связанных и привязанных друг к другу людей...

Коллектив, хозяйственная инициатива, самостоятельность...

Если с этой точки зрения рассматривать основную направленность, например, таких современных повестей, как «Жизнь Акима Горшкова» В. Полторацкого, «Полюшко-поле» Б. Можяева, «Глиняные пороги» М. Жестева, то можно без труда заметить, что, вбирая и отражая достижения и запросы своего времени, они в решении этих тем не удовлетворяются простой постановкой общих и бесспорных формул. Каждая из этих пове-

---

<sup>31</sup> В. Потанин. Честность перед землей. Очерк. «Литературная Россия», 1968, 15 ноября.

стей пытаются осуществить исследование реального бытия, конкретных результатов и практических условий претворения этих формул в жизнь.

В Программе КПСС записано, что колхозы являются для колхозного крестьянства школой коммунизма. Постигая силой художественного исследования огромные, порою не до конца раскрывшиеся возможности колхозного строя, авторы современной повести стремятся выявить наиболее органичные формы и пути активизации творческой самодеятельности крестьянства, при помощи которых можно было бы в полной мере использовать, наряду с материальными, духовные стимулы труда — идейно-политические, моральные, творческие, эстетические и т. д.

Для читателя убедительно звучат выводы из многолетних наблюдений, высказываемые опытным коммунистом, секретарем партийной организации колхоза Родителевым («Глинские пороги» М. Жестева): «Из всех капиталовложений в сельское хозяйство одни из самых эффективных и быстро окупающихся — моральный фактор, пробуждающий любовь к колхозу, к труду на земле, к жизни в деревне. Если не нарушать экономических законов, то, честное слово, резервы морального фактора неисчерпаемы. Ведь учтите, что имя этим резервам — стремление людей к счастью, к коммунизму».<sup>32</sup>

Подобные мысли и чувства выносим мы, в частности, и из повести В. Полторацкого «Жизнь Аким Горюкова», являющейся документальным свидетельством замечательных успехов лучшего в Мещере колхоза «Большевик», достигнутых благодаря тому, что в нем с самого начала талантливый руководитель с помощью подлинных коммунистов умел в предшествующие годы ограждать коллектив от волевых ударов прежнего руководства и, преодолевая трудности, смог в достаточной мере использовать заложенные в природе колхоза стимулы хозяйской заинтересованности и творческой инициативы членов артели. Эти достижения колхоза, представленные в образных картинах повести Полторацкого, не исключительный случай стечения особо благоприятных обстоятельств, а в существе своем — естественное следствие нормального развития здорового колхозного организма. И потому с полным доверием воспринимается читателем воздействующая на формирование внутреннего мира героев животворная и воспитательная сила настоящего труда, способного захватить человека, вымывая из него все мелкое и преходящее, побуждая и приучая его подходить к окружающему и самому себе с принципиальной меркой труженика и хозяина.

Именно желанием «нащупать» природу и оптимальные основания для наиболее действенных импульсов коллективного труда

---

<sup>32</sup> М. Жестев. Глинские пороги. Изд. «Советский писатель», М., 1967, стр. 96—97.

объясняются, на наш взгляд, попытки писателей идти в произведениях последних лет от вопросов общего руководства колхозами вглубь — к проблемам их внутренней самостоятельности, к исследованию реальных условий увлечения своих героев коллективным творчеством на земле, при котором оказываются излишними какие бы то ни было «понукания». С различной степенью убедительности и художественного мастерства в деревенских повестях настойчиво проводится идея о необходимости «соискать» земледельца с землей в его живой деятельности коллективного труженика, чтобы он нес за нее ответственность и заботился о ней по внутреннему побуждению. Начало такого оздоровления коллективных форм колхозного труда и его психологии авторы видят в первичных самостоятельных коллективах внутри колхозов. В этом убеждают нас и характер творческого, заинтересованного труда на закрепленном поле замечательного умельца звеньевоего Егора Ивановича («Полюшко-поле» В. Можяева), и хозяйственные принципы деятельности бригады, которые отстаивает бригадир Евдоким Парфенович в «Глинских порогах». Сама атмосфера небывалого внимания общества к социалистическому земледелию, к условиям труда и жизни сельского труженика дает возможность крестьянину в полной мере почувствовать важность его хлебоборобского дела, достойного высокого уважения, и является самым замечательным стимулом его неустанных усилий и творчества на земле.

В качестве одной из примечательных особенностей изображения земледельческого труда авторами таких повестей, как «Капля росы», «Липяги», «Хлеб — имя существительное», «Полюшко-поле» и некоторыми другими, может быть выделена плодотворная тенденция постигнуть саму специфику этого труда, «высветить» его созидательную суть в условиях коммунистического строительства. Как уже было отмечено, удачные примеры художественного проникновения в животворные начала этого труда, попытки вскрыть изнутри его непреходящую поэзию и присущую ему психологию непосредственно вбирают многое из того, что хранит в себе богатое наследие русской литературы. В этих произведениях развенчан тип героя, который приходил на землю как разовый покоритель и рекордсмен, которому даво безнаказанно «опрокидывать» «косные» традиции и законы природы. Не привходящие субъективные побуждения, а глубокие знания и опыт, кровную привязанность и неустанные нелегкие заботы вознаграждает земля своими первородными благами и подлинною радостью труда — в таких словах можно было бы выразить важнейшую сторону концепции труда названных произведений. Под повседневным воздействием многообразных условий и потребностей «природного», просоленного обильным потом труда, в которых формируется будущий гражданин и производитель, а потом строит сам и связывает с ними свою жизнь и свет-

лые надежды, — под живым воздействием этих условий и закладываются изначальные элементы всей психологии, мироощущения и жизненного опыта человека. В этом секрет и первородной сыновней привязанности человека к самой обыкновенной земле своей и пусть даже скудным дарам ее, в этом — его способность высоко и действительно поэтизировать ее и в ее лице — свою родину. В этом же — основа склада и способности его души долгие годы, а то и до конца дней слышать ее материнские зовы, чувствовать ее вдохновляющую и укрепляющую силу.

Эта сторона формирования психологии сельского труженика все более активно начинает привлекать внимание не только наших писателей но и представителей других видов советского искусства.

Какие, например, чувства способны пробудить в горожанине однообразно-бесконечные звуки удара молотка по наковальне при клепании косы? Можно не сомневаться, что он едва ли согласится внимать им, если есть возможность отойти в сторону. Но послушаем признание о том, как воспринимается их звучание человеком крестьянского происхождения. «Если бы спросил меня кто-нибудь, — признавался на склоне лет Александр Довженко, — какую музыку любил я в раннем детстве, какой инструмент, каких музыкантов, я бы сказал, что больше всего любил я слушать клепание косы... Порой и теперь еще кажется мне, что поклепай кто-либо косу под моим окном, я сразу помолодел бы и бросился в работу. Высокий, чистый звон косы предвещал мне радость и утеху с самых ранних лет».<sup>33</sup>

Чтобы уловить суть этого глубокого и психологически верного самонаблюдения, важно напомнить, что В. И. Ленин, указывая на «одно из важных различий земледелия и промышленности», особое внимание обращал на «соединение с земледелием домашнего хозяйства».<sup>34</sup> А это значит, что важнейшим фактором семейного воспитания с детских лет развития человека является не только раннее усвоение многих навыков сельского труда и привычка к их выполнению, но и формирование самой психологии ребенка в нравственной атмосфере труда, которая, с момента осознания жизни, привычно воспринимается им как естественные условия состояния и деятельности человека. В этой связи представляется уместным сослаться на то место из «Писем без адреса», где Г. Плеханов, обосновывая мысль о том, что по своему происхождению игра — порождение труда, дополняет ее в отношении детей ссылкой на Ключака: «Эти игры являются точным подражанием позднейшей работы».<sup>35</sup>

<sup>33</sup> См.: Н. Толченок. Уроки народной жизни. «Октябрь», 1957. № 10, стр. 214.

<sup>34</sup> Ленинский сборник, т. XIX, Партиздат, М., 1931, стр. 38.

<sup>35</sup> См.: Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, т. 5. Изд. социально-экономической литературы, М., 1958, стр. 336—343.

Об органичном предопределении характером сельского труда и быта детских игр, естественно ведущих крестьянского ребенка к прямому участию в этом труде, свидетельствует автор «Капли росы», прошедший такое детство и воссоздающий его в поэтических картинах своей повести.

Приведем некоторые из них:

«Большинство забав определялось течением деревенской жизни. В сущности, молотьба с гонянием лошадей, покос с пошением завтрака в луга, „навозная“ с катанием на лошадях — все это были сначала увлекательные развлечения и игры, которые исподволь, незаметно для нас самих превращались в труд.

Не придет в голову городскому мальчишке увлекаться пастушьими кнутами, а у нас это увлечение было повальным, и все мы прошли через него. Кнут, толстый у основания, все более и более суживающийся, длиной в пять-семь метров, с волосистой хлопущей на конце, являлся мечтой, а если он есть, то гордостью каждого мальчишки. . .

Вот так грохает, грохает для забавы какой-нибудь Валька, а завтра, глядишь, обул сапожонки — и пошел с тем кнутом пасти сельских телят, а то и в подпаски.

Сильно занимало нас также всевозможное плетение из прутьев. . .

Плетешь, плетешь ореховую вершу, а отец подойдет и скажет:

— Слышь-ка, верша, вершой, да надо бы коробицу сплести, старая совсем развалилась. Чтобы к четвергу была коробица. . .» (стр. 282, 283, 284).

«Из поколения в поколение в течение сотен лет передавалась в семье любовь к лошади — к центру, к стержню, к главной опоре хозяйства. Для каждого мальчишки — будущего пахаря не было в мире ничего более значимого, более важного, чем лошадь, не было, значит, иной, более интересной забавы, не было другой, более короткой возможности почувствовать себя взрослым, „мужиком“, кроме занятия с лошадью» (стр. 320).

Автор показывает, что и кнут, и топор, и сноп ржи, и золотая солома — все это составляет первооснову жизни и развития крестьянского детства, которое без всякой особой подготовки и нравственных переломов само готовится к «великой крестьянской работе».<sup>36</sup> В труде на живом лоне природы и под его непо-

---

<sup>36</sup> На страницах современной повести в целом легко проследить, как шаг за шагом, через мир игры и инстинктивной потребности познания бытия формируется личность работника и распорядителя земли, передаваемой и оберегаемой из поколения в поколение, как сама жизнь. В частности, свежее свидетельство о том, что и в настоящее время детство деревенского человека непосредственным образом соприкасается со сферой сельского труда и его предметами, представляет М. Жестев в «Глиняных порогах»: «Сама жизнь должна как будто воспитывать в нем трудолюбие, интерес к природе, сознание, что значит земля для людей.

средственным воздействием сельский человек уже с детства ставится в условия, в которых он неизбежно приобретает многочисленные навыки и вместе с тем имеет широкую возможность рано проявить свои индивидуальные задатки в той или другой области этого труда — полеводстве, огородничестве, садоводстве, строительстве, механизации и т. д. или особую любовь и спорность в одном из видов труда.

Ряду названных повестей присуще стремление осветить и другую существенную особенность земледельческого труда: при всей физической тяжести особая заключенная в нем для труженика притягательность и поэзия обусловлены непосредственностью общения с природой, с ее живыми процессами обновления и развития, неизменно интересующими и привлекающими человека как истоки вечного первородства жизни. И в восприятии его с этой стороны современные авторы — не умаляя творческого и созидательного характера других видов социалистического труда — не без основания проводят мысль о том, что сельский труд требует ничуть не меньше, а в ряде случаев больше других творческого воображения и души, умения чувствовать и разгадывать «производство», предвидеть и направлять характер его развития. Показательны в этом смысле рассуждения природного земледельца Егора Ивановича:

« — Вот оно дело какое: хватились было окучивать, да земля не пускает. У нее свои законы, — заговорил он с Песцовым.

— А у вас?

— Земля — дело живое, — говорил Егор Иванович, присаживаясь. — Вот она, видишь, травка выросла, — указал он на высокий мятлик. — А на другой год здесь все по-другому вырастет, и метелки будут не те. А наше дело — чувствовать, как оно растет, и способствовать этому».<sup>37</sup>

Незаменимый и прекрасный дар — уметь постигать сокровенную жизнь природы, научиться ее чувствовать и понимать, тем самым скрашивая и одухотворяя свой труд, воспринимая его как сотворчество с природой, обогащающее душу человека. Без него человеку трудно испытать действительно творческую увлеченность и чувство поэзии земледельческого труда.<sup>38</sup>

А следовательно, и любовь к земле. Разве не так? Ведь деревенский паренек каждодневно видит в поле своего отца, на ферме — свою мать, в тракторной мастерской — старшего брата. Есть ему с кого брать пример, да и самому нельзя сидеть сложа руки. Пришел из школы — знай поспевай: и воду принеси, и дров накопи, и поросенка накорми. В деревне даже техника как-то по-особому действительно влияет на ребят. Она рядом и требует прямого общения с собой. Мы знаем десятилетних мальчишек, которые могли бы рассказать о тракторе не хуже их отцов-трактористов...» (стр. 108—109).

<sup>37</sup> Б. Можжев. «Полюшко-поле». Изд. «Советский писатель». М., 1965, стр. 172—173.

<sup>38</sup> Хочется особо подчеркнуть проявление этого «живительно-природного» начала в картинах сельской действительности и труда у современ-

С этой точки зрения и следует, как нам представляется, подходить к истолкованию психологии пелегкого сельского труда в рассматриваемых повестях, к его содержательности и привлекательности, тоске по нем в случае вынужденной отторженности и, наконец, прямой потребности в нем для тех его представителей, духовный (и физический) облик которых в такой же мере обусловлен характером этого труда, в какой плоды и мастерство самого труда обязаны способностям и трудолюбию своих хозяев. Именно такова трудовая основа крестьянских характеров, как никогда широко представленных в последние годы не только повестью, но и другими жанрами советской литературы. Укажем здесь на Ивана Васильевича Кунина, Володю Постнова, семью Черновых из «Капли росы», Кузьму Васильевича из «Безотцовщины» Ф. Абрамова, «закоренелую колхозницу» Груню, талантливую Бирдюка и сестру самого автора «Липягов», «вечного депутата» Акимушку Акимова и обаятельную Журавушку («Хлеб — имя существительное»), замечательную мастерицу-доярку Ольгу из повести «Головырино, Головырино...», Аграфену Михайловну — Граню («Пиво на дорогу» Ю. Галкина), Ивана Африкановича и его домашних («Привычное дело»), Константина Никитича из повести А. Леонова «И остались жить».

Сами собой приходят на память страницы русской классики в изображении здорового крестьянского труда и его вечно живительной и влекущей силы, когда читаешь строки солоухинской повести, посвященные последней встрече с любимым, но уже непосильным делом для давно «уроботавшегося», некогда знаменитого косаря Ивана Васильевича Кунина. Привычка и ритм сельского труда настолько вошли в самую плоть и жизненный распорядок этого крестьянина, что даже в глубокой старости и слабость, и хворь не могут заставить его равнодушно пропустить тот или иной момент времени, в который он в течение жизни привычно начинал урочную работу на земле. Не имея уже сил участвовать в созидательном процессе «великой крестьянской

---

ных художников слова, так как немного лет тому назад некоторые не прочь были утвердить иные, не очень радующие установления об отношении к природе нового советского человека. Так, А. Трипольский в статье «Труд в эстетике социалистического реализма» («Дружба народов», 1950, № 6) при анализе поэмы А. Малышко «Мария» ставил в заслугу молодой героине ее «активно-деловой» подход к природе, свободный от всяких «сантиментов». Антагонистом юной колхозницы в поэме выводилась бабушка. Ее глубоко поэтическое восприятие и тонкое понимание жизни природы представляются критику «мистическими» и устаревшими для человека нового общества.

Думается, что доказывать сейчас всерьез несостоятельность таких «открытий» было бы просто излишним, поскольку не верится, чтобы в наши дни было возможно повторение подобного опыта поэтического воспевания и возведения в принцип нашей эстетики «очущенного» отношения к сельским полям исключительно как производственным площадям, а к «зеленому другу» — как к поставщику деловой древесины.

работы», он тем не менее со скрытым волнением готовится всякий раз к сенокосной страде: тщательно наводит свою любимую косу и до свету встает чтобы встретить и проводить на жаркий труд новое поколение косарей. Зная эту привычку старика, в один из таких предрассветных часов к нему решает обратиться автор с просьбой одолжить косу на предстоящее утро работы. И эта просьба послужила толчком для возникновения и разрешения трогательного и в то же время эпического конфликта, в котором обнаруживается могучее и прекрасное взаимутверждение труда и человека, великий смысл жизни человека в труде, и труда — в человеке. Старик решает на вызов своей старости. Он не в силах противостоять захватившей его потребности и решимости испытать былые состояния творчества и самоутверждения: «...сам буду косить. Разбереди ты меня, паря. Может последний разок...».

Эту последнюю и нелегкую встречу с трудом старик переживает как встречу с жизнью, за которую труженик готов платить самой дорогой ценой. В «Капле росы» сцена свершившегося прощального труда как заключительного аккорда в великом реквиеме человеческих радостей и борьбы на земле принадлежит по своей живописной и психологической выразительности к числу самых волнующих и прекрасных в современной прозе о труде.

«— Могу! Могу! — раздалось сзади сначала негромкое причитание. — Могу! Пошел! Коси! Живей! Не мешкай! — закричал Иван Васильевич уже громко. — Зарежу!..»

Он остановился, тяжело дыша, рот его был открыт, но глаза старика горели живо и радостно. Схватив горсть травы, старик вытер ею мокрое, налившееся кровью лицо, и травяная мелочь прилипла к стариковской морщинистой коже, и стало не понять, отчего так мокры щеки: от пота, от росы или от слез свершившейся радости.

— Могу! — всхлипнул вслух старик и расслабленно опустился на землю. Он снова брал траву, и снова размазывал ею слезы по лицу, и все всхлипывал время от времени..»

Я шел впереди и думал: что же такое таится в ней, в извечной работе земледельца, что и самая тяжелая она, и не самая-самая благодарная, но вот привораживает к себе человека так, что, и на ладан дыша, берет он ту самую косу, которой кашивал в молодости, и идет, и косит, да еще плачет от радости» (стр. 316—317).<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Образ Василия Ивановича Кунина и размышления В. Солоухина о психологии крестьянского труда очень живо перекликаются с наблюдениями и выводами Г. Успенского в крестьянских очерках и, в частности, помогают еще лучше понять причины «плачущих нот» в голосе старика, сожалеющего об оставленной земле, которая некогда вознаграждала прекрасными плодами умелый труд земледельца и его семьи.



Властно «привораживает» к себе самая нелегкая, ничем внешне не привлекательная работа и колхозную крестьянку — сестру автора «Липягов». Двадцать пять лет работает Марья дояркой, обслуживая и обхаживая двенадцать коров. Каждую корову нужно подоить три раза в день, задать корм, вычистить стойло и корову, принести поило... «Машина поди и та откажет», — замечает автор. — А как Марья? Вот что говорит о ее отношении к этой «черной» работе муж:

«— Уваженье, квартира, оклад приличный — все условия! Говорю: бросай колхоз, поедем на станцию. Будешь жить как королева. Ребят выучим... А она ни в какую! Во сне ими, коровами, бредит. Понятно было бы, если бы хоть заработок шел приличный. А то ведь задарма который год здоровье надрывает. А она как-никак жена мне, мать детей, жалко ее...».<sup>40</sup>

Но эту труженицу, отдавшую много лет жизни не очень выгодной колхозной работе, кровно обидели: машины «в чести стали», а «людьми швыряются». «На ферму эту, — жалуется она брату, — боле ни за какие деньги не пойду! Озолоти — и не соглашусь! Стараешься, мыкаешься день-деньской — ни платы тебе, ни почета...».<sup>41</sup> И то: у нее, немолодой женщины, хватает и своего домашнего труда и семейных забот, а нужды в заработке она не испытывает.

И вот в самый неподходящий момент, когда домашние угнетены конфликтом с молодой семьей сына и — довольные появлением дорогого гостя — собрались отвести душу за семейным столом, в этот момент и появляется посыльная.

«— Марья! — заговорила Вера с порога, — Доилка наша испортилась. Председатель велел опять всех старых доярок кликать. Так как, придешь?»

Я ожидал, что Марья устроит сейчас Верочке концерт! Уж во всяком случае повторит ей все, что она четверть часа назад говорила про ферму.

Однако Марья, вопреки моим ожиданиям, засуетилась, запричитала радостно:

— А как же! Только как председатель сказал: теперича бежать или завтра с утра?

— Теперь велел.

— Тогда я мигом! Телогрейка-то где моя?..».<sup>42</sup>

Мать и хозяйка, оставив близких в нелегкий для всех момент, спешит навстречу «свершившейся радости» — ждущему ее общественно-полезному труду.

Этими же качествами обращенности к труду, вечной поглощенности им отмечен и характер совестливого и отзывчивого на

<sup>40</sup> С. Крутилин. Липяги, стр. 103.

<sup>41</sup> Там же, стр. 373.

<sup>42</sup> Там же, стр. 375.

добро для людей Акимушки («Хлеб — имя существительное»), которого «никак не устраивал коммунизм, где бы никто не работал. С детства, едва став на ноги, сам он трудился и не мог не трудиться, как не мог не есть, не дышать, не пить, не спать».<sup>43</sup>

«Привычное дело — жизнь и труд» — таково общее мнение критики о внутренней сути и мироотношении одного из наиболее разработанных и самобытных образов нашего крестьянина в современной повести, несомненной творческой удаче В. Белова. И если в этой формуле крестьянского характера прояснить все акценты, то она, собственно, выглядит так: привычное дело — жизнь в труде, жизнь как труд. Оплодотворяя и преобразуя землю, как лоно своего извечного творчества, крестьянин из поколения в поколение упрямяет и совершенствует в труде свои родовые качества. Не прост он, мужик Иван Африканович (как и его сподвижники по труду — Иван Васильевич Кунины или Степан Чаузов). И не проста их «земляная» работа! Смекалка и практичность, умение самым экономным путем достигать намеченной цели неизменно отличают крестьян Солоухина, Алексева или Крутилина в их неустанной борьбе с природой. Истоки этих качеств, трудовой закалки и «предрасположенности» к труду, как мы видели, писатели обнаруживают уже в самом раннем трудовом опыте крестьянского подростка, который — через живой пример, а то и «внушение» старших — приучается работать расчетливо, разумно и — с душой.

Огромный опыт производственной деятельности народа и его высоко нравственное отношение к труду являются одной из основ материального и духовного прогресса общества. Только проходя основы физической и нравственной закалки в пелегкой трудовой школе отцов и совершенствуя это бесценное наследие, может формироваться новое поколение подлинных творцов и преобразователей земли. Это — объективная закономерность и непреложное условие полнокровного развития нашего общества, что определяет подход современной деревенской повести к так называемой проблеме взаимоотношения отцов и детей. И вместе с тем конфликты, например, таких повестей, как «Дезертир» Ю. Гончарова, «Сирота» А. Яшина, посвященных жизни послевоенной деревни, недвусмысленно свидетельствуют о том, что отсутствие в прошлом должного внимания к этому наследию, и прежде всего к самому земледельческому труду, отрицательно сказывалось не только на формировании трудовой психологии сельской молодежи, но в ряде случаев и на ее идейном и нравственном облике. В то же время выводы наших писателей в исследовании деревенской действительности последних лет наглядно подтверждают, что эффективные меры партии в отношении сельского хозяйства и условий быта деревни создали в настоящее время необходимые

<sup>43</sup> М. Алексеев. Хлеб — имя существительное, стр. 84.

посылки и для укрепления нравственных начал земледельческого труда.

В повести Г. Красильникова «Остаюсь с тобой» вчерашний десятиклассник Алеша под влиянием новых условий жизни деревни испытывает и преодолевает немалые нравственные и чисто практические трудности, освобождаясь постепенно от прежних взглядов школьного и иного воспитания, согласно которому любой вид сельского труда считался не более чем прозаическим пустяком, не стоящим внимания «грамотного» человека. Герой неоднократно оказывается в незавидном положении, пока на собственном опыте не убеждается в глубокой справедливости слов председателя колхоза: «Земля тоже требует знающих людей». Не сразу, только благодаря опыту и помощи старших, постигает Алеша творческую основу многих дел, которые раньше казались ему незначительными и неинтересными. Мера роста и духовного возмужания начинает определяться результатами его постижения творчества и поэзии нелегкого и многообразного сельского труда. Но главный результат развития юного героя не только в том, что он овладел несколькими специальностями и почувствовал себя пущим и полноценным в коллективе человеком, но прежде всего в том, что он усвоил необходимейшую для всякого советского труженика истину: помимо профессии, у каждого должна обязательно быть еще и самая высокая должность — должность Человека.

Не менее впечатляющий урок подлинно гражданского, принципиального и мужественного отношения к общественному труду и к людям получает со стороны своего наставника по совместной колхозной работе Кузьмы Васильевича и юный герой повести Ф. Абрамова «Безотцовщина». К выводу подобного же характера в сущности подводит читателя и своих героев повесть М. Жестева «Глинские пороги». Новые условия сельского труда и быта, создающие полноценную обстановку для творческой работы и роста личности, начинают все действеннее привлекать молодежь к родной земле. О воспитании любви к ней и к трудовым традициям своего народа глубоко прочувствованные и по-государственному мудрые мысли высказывает колхозный парторг, опытный педагог Родителей: «Разве преемственность заключается только в том, чтобы дети, выросшие на земле, обязательно работали на земле? Разве самая главная преемственность не в самой любви к земле, которая должна переходить из поколения в поколение? Любить землю, уважать ее и быть ей благодарным за ее хлеб — кто несет это чувство в себе, тот всегда с ней. И, кстати, это чувство надо воспитывать не только у сельской молодежи, но и у молодежи города».<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> М. Жестев. Глинские пороги, стр. 115.

Деревенская повесть своими средствами и на своем жизненном материале принимает активное участие в решении общей для советской литературы проблемы трудового и гражданского воспитания молодежи.

Осуществляя задачу «нравственного обеспечения коммунизма» (А. Твардовский), авторы современной повести вносят значительный вклад в ее разрешение плодотворным исследованием внутренних мотивов практического участия своих героев в коммунистическом созидательном труде.

Однако, как мы уже отметили, показатели художественного совершенства произведений названных и не названных нами писателей и способность их проникновения в психологию тружеников нового мира весьма различны. Достижения современной повести в изображении сложных процессов и глубоких сдвигов в социальной и духовной жизни советского крестьянства за годы социалистического преобразования бесспорны. Но, проявляя законный интерес к исследованию прежде всего положительного опыта ее авторов, мы были бы лишены возможности представить в достаточной мере объективную картину на этом важном участке нашей литературы, не учитывая, с другой стороны, фактов художественной невыразительности и неубедительности психологических мотивировок жизненного поведения героев, слабой сопереженности внутреннего мира ряда произведений с реальной действительностью, а порою — и противоречивости авторской позиции в истолковании характеров советских людей и явлений общественной жизни. В данном случае, разумеется, едва ли был бы уместен, условно говоря, аннотированный список произведений, заслуживающих права на научную апробацию их формы либо содержания. Речь может идти лишь о произведениях, в том или ином отношении значительных и вместе с тем показательных для современной деревенской повести в изображении характера сельского труженика.

Если в этом плане обратиться к суждениям нашей критики, признающей бесспорность вклада в советскую литературу «деревенских» писателей 60-х годов, то нетрудно убедиться, что среди высказываний о недостатках современной прозы о деревне наиболее характерным является утверждение о ее «невнимании к сельской современности — неожиданном, непонятном».<sup>45</sup> Этот серьезный упрек в известной мере небезоснователен. Действительно, урожай повестей 60-х годов, посвященных прошлому колхозной деревни, является беспрецедентным в истории советской литературы.

Но будет ли верным сказать, что «сельская современность» последнего десятилетия вызвала к жизни меньше повестей и

---

<sup>45</sup> В. Сурганов. Человек на земле. «Правда», 1968, 18 ноября.

отражена в них менее всесторонне и достоверно, чем жизнь деревни в повести 30—40-х или 50-х годов? Достаточно обратиться к фактам, чтобы стало очевидным, что ни один из предыдущих этапов развития советской литературы не давал нам такого обилия произведений этого жанра, отмеченных непосредственным вниманием к широкому кругу явлений деревенской действительности, заботам и делам деревенского труженика не только в общественном производстве, но и в быту. В немалой степени для многих из этих повестей характерны также своевременность и жизненность выдвигаемых проблем — качество, которым она, несомненно, обязана богатому опыту деревенского очерка, с которым обнаруживает немало общего и в жанровом отношении. Такие произведения, например, как «Головырышо, Головырышо...», «Полюшко-поле», «Глинские пороги» и ряд других, по принципу отбора и освещения изображаемых явлений, человеческих характеров и их взаимоотношений не в меньшей мере заслуживают названия повестей-очерков, чем, скажем, «Золотое кольцо» М. Жестева — романа-очерка.

Разумеется, это совершенно не противоречит справедливости отмеченного В. Сургановым обстоятельства, что в последние годы у нас не появилось законченного образа современного советского крестьянина, равнозначного по глубине психологической обрисовки хотя бы образам Степана Чаузова или Ивана Африкановича — представителей более или менее отдаленного прошлого нашей деревни. Необходимость такого образа, в котором были бы воплощены подлинные черты духовного облика человека сельского труда эпохи развернутого строительства коммунизма, ощущается всеми. И весьма многое из накопленного за последние десять лет деревенской повестью опыта дает основание ожидать от нее в ближайшем будущем качественно новых завоеваний в художественном воплощении труженика и хозяина современной деревни. Не будем строить прогнозы относительно времени и конкретной формы предполагаемого открытия, вполне возможно, что оно состоится и не в жанре повести, и не в ближайшие сроки. Но, думается, даже при таком предположении было бы сейчас упрощением объяснять отсутствие выдающегося произведения о текущей деревенской действительности простым невниманием к ней современной литературы. Все-таки следует исходить из того, что не только выдающееся открытие, но и всякое удачное произведение не определяется лишь мерой внимания писателя к какой-то стороне действительности, не говоря уже о том, что сам факт внимания или невнимания литературы к той или иной теме на определенном этапе развития общества нуждается в объяснении как обусловленное явление, отнюдь не покрываемое понятнем чистого художнического «произвола».

В нашей критике — наряду с положительными отзывами — было немало споров и справедливых нареканий и в адрес тех

повестей, в которых выведены представители тружеников села предшествующих лет. Речь идет об авторах, которые, в целом верно представляя трудовую основу в качестве ведущей в характере советского крестьянина, не вскрывают, однако, с должной глубиной и полнотою диалектическую соотнесенность этой родовой основы с другими сторонами психологии сельского труженика, в которой важнейшие традиционные черты земледельца качественно преобразованы и обогащены революционным обновлением условий его жизни и труда. В ряде произведений о деревне порою трудно обнаружить сколько-нибудь убедительную взаимосвязь жизнедеятельности и характера героев с жизнью производственного коллектива, с социально-историческим опытом народа. Нам уже приходилось обращать внимание на эту сторону содержания некоторых деревенских повестей, в частности в связи с рассмотрением «Привычного дела» В. Белова. С наибольшей очевидностью это проявилось в таком произведении предшествующих лет, как «Матренин двор» А. Солякевича, героиня которого, прожив десятилетия сознательной жизни в эпоху глубочайших революционных преобразований и активного творчества масс, в своих гражданских и нравственных добродетелях оказывается как бы застывшей на грани того мира, в котором жил и создавал свои образы крестьян Л. Н. Толстой.

В сущности недостаток такого же порядка в изображении труженика новой деревни, но под знаком противоположной крайности, мы наблюдаем и в повестях, отмеченных упрощенным подходом к художественному решению проблемы положительного героя, неизбежно ведущим к облегченной трактовке конфликтов как в сфере сельского производства, так и в духовной жизни участников этого производства. Именно такого рода слабости присущи повести И. Лаврова «Очарованная». Разумеется, заслуживает понимания и всяческой поддержки стремление «деревенских» авторов создавать образы, способные вызвать симпатии у молодого читателя и желание подражать им. Но в данном случае беда в том, что в этом стремлении И. Лавров озабочен преимущественно не столько задачей глубокого исследования и достоверного изображения внутреннего мира образа юной труженицы и объективных истоков формирования и активного проявления духовных качеств, сколько намерением показать читателю положительность своей героини, являющуюся... просто следствием необыкновенности их натур.<sup>46</sup>

Чем иначе объяснить ту легкость, с которой его героиня Валя, не имея ни жизненного, ни производственного опыта, преодолевает встающие перед нею трудности? А ее поучающий тон в отношениях с окружающими и удивительное возвышение над общим уровнем рядовых и руководящих работников совхоза.

---

<sup>46</sup> И. Лавров. Очарованная. Изд. «Молодая гвардия». М., 1965.

так что даже в вопросах сугубо хозяйственных эта юная комсомолка выступает по отношению к управляющему отделением примерно в такой же роли, как школьная наставница по отношению к переростку, не подготовившему урок?

Следует добавить, что непостижимая, априорная предрасположенность несогласных и неправых к немедленному перевоспитанию или по крайней мере к душевному смятению при первом же столкновении с героиней весьма показательны для принципа психологического «обоснования» в повести мотивов человеческих взаимоотношений и поведения людей вообще. Особой загадкой остаются для читателя внутренняя природа и реальная основа провозглашаемых автором душевных богатств героини, ее необыкновенных производственных и организаторско-воспитательных способностей.

В чем истоки внутренних качеств, возвышенной природы этой девушки? Домашнее воспитание? Но ведь ее родители не способны даже между собою наладить нормальные семейные отношения. Может быть, опыт других людей, с которыми ей пришлось встретиться за свою короткую жизнь? Но и тут на удивление мало утешительного. Вот какие приходят к ней мысли в момент очередного приступа огорчения от несовершенства даже наиболее симпатичных для нее людей: «А ведь человек должен быть таким отзывчивым, что, увидев цветы под дождем, мог бы замереть от счастья, увидев ребенка между рельсов, мог бы броситься под колеса... А ей встречались угрюмые скоты, которые били пудовыми кулачками своих жен. Она видела способных надругаться над сердцем ближнего, видела слепцов, не замечающих полей и неба, целого мира красоты». <sup>47</sup>

Короче, повесть Лаврова в общей массе известных нам произведений советской литературы, в которых формирование личности молодого героя авторы традиционно изображают как результат органической «проекции» характера народа и эпохи на индивидуальные задатки человека, имеет достаточно оснований быть отнесенной к числу явлений своеобразных. Важнейшим из них для нас может служить, в частности, попытка автора обойтись без «традиционных» — реалистических — средств психологической характеристики процесса превращения героини в восторженную поклонницу и ударницу земледельческого труда. И своей попыткой определить своеобразие этой повести, исходя из общих оснований нашей литературы, мы, кстати, вовсе не намерены «схематизировать» ее образы и содержание, отступать от требований реалистической критики дифференцированного подхода к каждому художественному произведению и его внутренним законам. Всем ходом своего повествования И. Лавров дает нам понять, что его героиня — необыкновенная девушка, она особенная, очарован-

---

<sup>47</sup> Там же, стр. 108—109.

ная, одним словом. Люди, которым приходится с ней сталкиваться, не вдруг и далеко не всегда постигают даже внешние проявления ее незаурядной натуры. Некоторые даже почитают ее блаженной.

Двойственным и весьма далеким от определенности представляется характер Вали Чивилевой и читателю. С одной стороны, как будто волевая натура, находчивая и выпосливая трактористка, с другой — странная полудетскость и душевная беспомощность перед житейской повседневностью поселкового быта, самое жестокое из мыслимых проявлений которого и здесь оборачивается против нее, грубо вламываясь в мир ее внутреннего очарования. Заметим, кстати, что внутреннее очарование, пребывание на грани полузабвения, погруженности в свой особый мир, из которого ей в более ярком и преображенном свете видятся краски и красота мира реального, недоступные окружающим, — характерное и любимое состояние героини.

Понять всю необычность мироощущения и отношения к сельской действительности у современной девушки, выросшей в доме деревенской бабушки, и в самом деле нелегко. Еще труднее, естественно, принимается Валя Чивилева в качестве художественного обобщения, литературного образа передовой современницы нашего села. И, пожалуй, решающим препятствием, в силу которого у читателя не может сложиться определенное и целостное представление об этой девушке, является то обстоятельство, что он очень мало *видит* ее и часто вынужден довольствоваться лишь тем, что *сообщает* о ее делах и переживаниях повествователь. Известна, например, важность такого художественного приема выявления качеств героя, как проверка его испытанием, непосредственный показ его поведения и внутреннего состояния в критической для него ситуации. Переживает такие ситуации и Валя Чивилева. Но о каком прояснении ее характера для читателя может идти речь, если именно в этих ситуациях героиня и ее сознание обволакиваются некой зыбкой пеленой помутнения, из-за которой лишь угадываются неясные всплески тех реальных человеческих качеств и поступков, о которых можно судить со слов автора. Более того, если в отношении повести ограничиться лишь относительнольным требованием «о каждом произведении — исходя только из его законов», то придется даже признать, что в таких приемах «подачи» образа героини есть своя «внутренняя правомерность». Ведь эта девушка одарена — будем говорить «от природы» — не только богатой, но впечатлительной, нежной натурой, которая не то что не выдерживает «грубых» натисков еще «малооборудованной» действительности, но, с честью перенося «испытательные» удары, потрясается ими в чрезмерной степени. В силу необычайной нервной реактивности она в такие моменты смутно воспринимает все происходящее с нею, в том числе и гамму своих сильных переживаний. Что же касается автора, то



он просто не находит достойных красок и средств, чтобы воспроизвести все богатство и глубину этой гаммы, и довольствуется все тем же принципом общего *пересказа* того, что происходило с героиней в трудные и ответственные моменты жизни.

Такова суть тех творческих ресурсов, при помощи которых И. Лаврову удается в лучшем случае очертить отдельные контуры внутреннего мира главного персонажа повести. У нас нет намерения и необходимости углубляться в творческую лабораторию создания автором образа героини и входить в рассуждения о том, почему он не раскрыт через достоверный и глубокий показ психологии ее характера и поведения. Но если быть последовательным в отношении оговоренных нами принципов реалистической критики, то мы по крайней мере не можем обойти то обстоятельство, что эта критика не признает самодовлеющей правомерности каких бы то ни было приемов и средств безотносительно к внутренней цели произведения и ее реальной объективации.

Как выглядит повесть Лаврова с точки зрения осуществления в ней важнейшей «человековедческой» установки автора — вызвать у читателя симпатии к облику своей героини и ее делам, раскрыть перед ним красоту созидательного труда на земле? Здесь-то как раз со всей наглядностью и проявляются несовершенство и недостаточность авторского инструментария, применяемого для реализации поставленной цели. И прежде всего отсутствие должного анализа сложного мира духовной жизни человека-труженика приводит к тому, что для читателя остаются либо неясными, либо неубедительными внутренние мотивы жизненного поведения героини, истоки ее душевной силы. Попытка автора «обойтись» лишь намеками на существование сложного мира мыслей и чувств героини, без уяснения социально-объективной природы их формирования и проявления неизбежно ведет к тому, что читатель не находит ни питающих ее корней, ни взрастившей ее почвы. О каких бы положительных качествах характера трактористки Чивилевой в повести речь ни шла, не видно, что происходит обогащение ее внутреннего мира благодаря ее общению с социальным коллективом, путем усвоения практического и духовного опыта народа. Те или иные жизненные обстоятельства лишь вызывают к действительности от природы заложенные в ее характере удивительные качества. В «самой себе» героиня обретает и изначальный дар необновенного постижения мира вещей и его красоты, и врожденную способность руководствоваться в жизни эталоном коммунистической правдивости. Но ведь все эти неизвестного происхождения совершенства героини Лаврова, реальные истоки и пути обретения которых в повести не обозначены, теряют для читателя всякий «практический» смысл, а вместе с этим неотвратимо теряет впечатление достоверности и сам образ. И если позволительны параллели к произведению И. Лаврова из истории литературы, то не в том ли

жизненность и притягательность «очарованных» героев Н. Лескова и Р. Роллана, что незаурядность их личных задатков не мешала художникам вскрывать и убедительно мотивировать состояние душевного мира, который у каждого из них глубоко уходил корнями в реальное бытие героев, в положение и психологию их класса. . .

Таким образом, попытки художественного решения проблемы образа нового «сеятеля и хранителя» родной земли, воплощения характера современного крестьянина обнаруживают всякий раз ее новые грани. Как показывает анализ рассмотренных нами произведений, писателю мало быть знакомым с жизнью и заботами сельских тружеников и наблюдать человека, «не только очарованного землей, но и украшающего эту землю».<sup>48</sup> Надо глубоко и близко их знать и иметь достаточно мастерства и таланта, чтобы передать живую пульсацию их мысли и труда, высветить «золотые россыпи» их душ.

---

<sup>48</sup> Там же, стр. 202.

## Личность и эпоха в современной лирике

*(О психологическом облике поэта)*

*«Поэзия превращается в науку  
познания человека»<sup>1</sup>*

Советская поэзия на протяжении всего развития нашей литературы всегда занимала заметное, а в некоторые периоды и ведущее место. Прав С. Наровчатов, когда в своих «Раздумьях о поэзии» пишет: «... мы можем сказать без лишней скромности, что такого единовременного рождения первостепенных талантов, какими знаменуются годы Советской власти, не знала ни одна страна ни в какую эпоху, причем талантов, отдавших все свои творческие силы служению народу».<sup>2</sup>

Но вот уже несколько лет кряду мы являемся свидетелями нового интенсивного подъема советской поэзии. По влиянию и популярности среди читателей, по обилию талантов и значительности художественных достижений, отмеченных подчас чертами явного новаторства, по авторитету и положению среди других литературных родов и жанров она, по общему мнению, занимает сейчас, бесспорно, первое место.

Это обстоятельство кажется тем более примечательным, потому что всего лишь несколько лет назад дело обстояло иначе: распространенным было мнение о хроническом и как бы все углубляющемся отставании именно поэзии и катастрофическом спаде интереса к современному стиху среди всех без исключения читательских слоев. «Все больше... растет количество равнодушных к поэзии людей, не верящих в ценность ее», — констатировал в 1959 г. Николай Асеев.<sup>3</sup> Некоторые приходили к мысли, что подобное охлаждение и равнодушие, проявляющееся едва ли не в мировом масштабе,<sup>4</sup> объясняется не профессиональным, доста-

<sup>1</sup> Эдуардас Межелайтис. Рука отца. «Правда», 1966, 20 ноября.

<sup>2</sup> С. Наровчатов. Раздумья о поэзии. «Известия», 1965, 5 марта.

<sup>3</sup> Николай Асеев. Зачем и кому нужна поэзия. «Литературная газета», 1959, 24 февраля.

<sup>4</sup> Данные об упадке интереса к поэзии в различных странах Европы

точно высоким, уровнем поэтического мастерства, а, скорее, специфическим характером самого времени и переменившегося читательского восприятия, отдающего предпочтение в «наш атомный, кибернетический, машинизированный и т. д. век» прежде всего науке и технике в ущерб искусству.<sup>5</sup>

... Опадают наши рифмы, —

писал Борис Слуцкий в нащумевшем стихотворении «Физики и лирики», —

И величие  
                        степенно  
Отступает в логарифмы.

Поэт, правда, не верил в обреченность поэзии и считал, что она дает арьергардные бои не перед тем как пасть, а чтобы пойти в наступление, и что охлаждение к ней объясняется не пресловутым «характером времени», а, скорее всего, ее собственными просчетами, может быть, даже недостаточной оснащенностью современными средствами поэтической выразительности и информации:

Значит, что-то не раскрыли  
Мы,  
                        что следовало нам бы!  
Значит, слабенькие крылья —  
Наши сладенькие ямбы.  
И в пегасовом полете  
Не взлетают наши кони...  
То-то физики в почете.  
То-то лирики в загоне.<sup>6</sup>

Разгоревшаяся в конце 1959 г., вначале на страницах «Комсомольской правды», горячая всесоюзная дискуссия о взаимоотношениях современного человека с искусством засвидетельствовала, однако, достаточную прочность занимаемого поэзией положения. Илья Эренбург, полемизируя с инженером Полетаевым, писал, что «новомодные» прогнозы относительно возможного, а по мнению Полетаева, даже будто бы неизбежного упадка искусства в связи с техническим прогрессом являются по меньшей мере ро-

---

и Америки приведены в книге Азиза Салнева «Жизнь — в стихах» (Заметки об эстетической природе поэзии. Изд. АН Киргизской ССР, Фрунзе, 1962, стр. 8—14).

<sup>5</sup> См. об этом в кн.: В. Тасалов. Прометей или Орфей. Искусство «технического века». Изд. «Искусство», М., 1967.

<sup>6</sup> Борис Слуцкий. Физики и лирики. «Литературная газета», 1959, 17 июля.

Отметим, кстати, что сходную мысль (о бедности, невыразительности стиха, вызвавших охлаждение к поэзии) высказывал еще в 1952 г. Степан Щипачев. В статье «За высокую поэзию» он писал: «Образовался недопустимый разрыв между количеством появляющихся стихов и их качеством... Во многих стихах последнего времени не чувствуется ни вдохновения, ни мысли, ни поисков новых форм выразительности» («Правда», 1952, 13 декабря).

вещишками пара и электричества, что они, несмотря на столь длительную историю, никогда еще не сбывались и что в отличие от новых скептиков-прогнозистов он, наоборот, предвидит время наступления стихов.

И эта пора — время стихов и новой популярности их — действительно наступила, причем так бурно и стремительно, что вскоре после стихотворения «Физики и лирики» тот же Б. Слуцкий сравнил ее с конным десантом, неожиданно ворвавшимся в город на крыльях красоты, а Леонид Мартынов в одном из своих наиболее патетичных произведений последнего времени создал образ «стихотворного рассвета», разом объяввшего грандиозную «стихотворную страну»:

И будь я даже в сотню раз сильнее —  
Не мог бы на минуту на одну  
Пресечь течение стихотворных дней,  
Объявших стихотворную страну!<sup>7</sup>

Интересно послушать свидетельства самих поэтов, в особенности тех, которые были участниками всей истории советской поэзии.

«В течение полувека, — говорит, в частности, Анна Ахматова, — в России было три-четыре стихотворных подъема — в десятые — двенадцатые годы, например, или во время Великой Отечественной войны, но такого высокого уровня поэзии, как сейчас, думаю, не было никогда».<sup>8</sup>

«... я утверждаю, — замечает Михаил Исаковский в статье, посвященной главным образом недостаткам современной поэзии, — что каждый год у нас выходят замечательные поэтические сборники, которыми мог бы гордиться любой народ и которые все больше и больше обогащают нашу отечественную и международную поэзию».<sup>9</sup>

Илья Сельвинский писал: «С каждым годом становится все яснее, что, например, „День поэзии“ — не шаловливая игра поэтов... Жадность к поэзии, жадность к стихам стали одной из глубочайших черт нашего читателя... Это движение за последние десять лет отразилось и на появлении новых поэтов. Что ни год — количество их увеличивается, и это не какие-нибудь графоманы (хотя и этих достаточно), а настоящие мастера, отлично вооруженные стихотворной техникой... Никогда ничего подобного в России не было, как, впрочем, и во всем мире...».<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Леонид Мартынов. Стихотворения и поэмы в двух томах, т. 2. Гослитиздат, М., 1965, стр. 120.

<sup>8</sup> Цит. по статье-интервью А. Авдеенко «Мир поэзии» («Вечерняя Москва», 1962, 2 марта).

<sup>9</sup> «Вопросы литературы», 1968, № 7, стр. 67.

<sup>10</sup> Илья Сельвинский. Эпос. Лирика. Драма. (Заметки на полях поэзии). «Литературная газета», 1967. 26 апреля.

Стихов действительно так много, что даже завзятые их любители бывают порою утомлены столь неистощимым каскадом рифмованной речи, бушующим на страницах всех газет и журналов. Бывают утомлены чрезмерно пристальным и неустанным вниманием к ним и сами поэты, потому что, как во всяком популярном движении, ощущается и здесь иногда как бы некий ненужный привкус моды:

В поэзии пора эстрады,  
Ее ликующий парад.  
Вы, может, этому и рады,  
Я вовсе этому не рад...<sup>11</sup> —

пишет К. Ваншенкин. Он не без справедливости полагает, что в сегодняшних поэтических аудиториях наряду со слушателями всегда, к сожалению, находится немалое число поддающихся моде зрителей, чему, по его мнению, способствуют и выступления иных стихотворцев, прибегающих в расчете на мгновенные аплодисменты к дешевым протехническим и шумовым эффектам.

Вспоминается, что когда во время блокады ленинградские поэты обращались к своим согражданам, их всегда слушали с огромным и трогательным вниманием, хотя, разумеется, никаких поэтических «вечеров», особенно в первую блокадную зиму, конечно, не было, и поэты, читавшие свои стихи почти исключительно по радио, являлись тогда подлинными распадами в древнем, прямом, несуетном и героическом смысле этого слова. Сотни тысяч ленинградцев, не переживших ледовой зимы сорок второго года, навсегда унесли с собой в могилы неповторимый сестринский голос Ольги Берггольц.

Сейчас известная «эстрадность» со всеми присущими ей издержками действительно имеет место.

И все же впадать в особую тревогу по этому поводу вряд ли следует, так же как не следует обьяснять современный взлет поэзии только и исключительно пресловутой «модой». Никакие кратковременные веяния не могли бы породить таких выдающихся художественных творений, как например «Середина века» Вл. Луговского, стихи и поэмы А. Твардовского, Эд. Межелайтиса, К. Кулиева или, скажем, книги М. Светлова, П. Антокольского, Яр. Смелякова, О. Берггольц, В. Шефнера и многих других поэтов самых различных поколений.

Следует задуматься о других, более серьезных и глубоких причинах, породивших столь крутую и редкую по своей красоте поэтическую волну.

История мировой поэзии свидетельствует, например, о том, что периоды расцвета поэтического искусства в той или иной стране едва ли не всегда, во всяком случае нередко, приходится

<sup>11</sup> К. Ваншенкин. Повороты света. Лирика. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 113.

на годы национального и общественного подъема. Проследивая эту закономерность в литературах различных стран и эпох, один из современных исследователей пишет, что, хотя указанная особенность не абсолютна и, так сказать, прерывиста, все же можно заметить достаточно отчетливую связь «такого чередования с периодами роста самосознания общественного человека как личности в разные конкретные исторические эпохи».<sup>12</sup>

Советская литература также обнаруживает возможность существования подмеченной закономерности: достаточно, например, вспомнить, что предшествующий поэтический подъем пришелся у нас, вопреки старинной поговорке о молчании муз, когда говорят пушки, на годы Великой Отечественной войны, т. е. на период высочайшего национально-общественного напряжения, высекавшего долгие молнии трагически прекрасного и лирически воодушевленного искусства.

Теперешний подъем вызван, надо полагать, теми серьезными изменениями в общественно-политической, а следовательно, и в нравственно-эмоциональной жизни советского народа, которые произошли после и в результате XX съезда партии. Комментировать это обстоятельство вряд ли есть необходимость, отметим лишь, что восстановление и упрочение ленинских норм демократии в стране сказалось, помимо других последствий, также в заметном усилении гуманистических основ нашей литературы. Это выразилось в целеустремленной пристальности художественного внимания к конкретной «механике» социально-экономического бытия, особенно со стороны очеркистов и рассказчиков, а позже авторов повестей и романов.

Одновременно с обострившимся интересом к конкретным «условиям человеческого существования» стал повышаться и удельный вес собственно психологического анализа, направленного в глубь человеческой личности, к сложнейшей и тончайшей диалектике ее души, что в конечном счете и обусловило усилившиеся сейчас поиски различных форм психологизма. Об этом как о характернейшей черте литературного процесса все чаще пишут теперь и критики, и литературоведы. Так, например, В. Панков в книге «Воспитание гражданина», размышляя о современной поэзии и ее основных тенденциях, замечает, что поэзия последнего десятилетия «стремится вглубь — в глубь общественных, политических, исторических проблем времени, в глубь человека — его философских раздумий, тонкости и обостренности его психологии».<sup>13</sup>

<sup>12</sup> В. Д. Сквозников. Лирика. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 190.

<sup>13</sup> Виктор Панков. Воспитание гражданина. Современная советская литература. Герои. Проблемы. Дискуссии. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 345.

То же мы видим и в многочисленных декларативных размышлениях у поэтов. Леонид Мартынов в стихотворении «Внутренний мир» говорит так:

Вы во внутреннем мире  
У ваших читателей были?  
Внешний мир изменился  
Не настолько еще за полвека,  
Чтобы в нем поместился  
Весь внутренний мир человека.<sup>14</sup>

По убеждению поэта, высказанному им и во многих других произведениях, мир внешний, при всей своей динамичности, противоречивости и ошеломляющей подчас новизне, все же несравненно легче поддается художественному освоению, чем многосложная сфера человеческой души.

И действительно, хотя мир эмоций, казалось бы, устойчивее, привычнее и «знакомее»<sup>15</sup> постоянно меняющейся материально-социальной среды или еще более подвижного предметно-бытового интерьера, а самый инструментальный психологический анализ изолирован и многократно испытан величайшими художниками-сердцеводами, духовно-эмоциональный мир остается по-прежнему необъятным, и каждое наше новое знание о нем подобно представлениям о бесконечно расширяющейся вселенной.

И, пожалуй, нет ничего удивительного в том, что из всех видов искусств именно поэзия первоначально оказалась в этом отношении заметно впереди других: она, как известно, наиболее чутка и подвижна; колебания и шорохи мира, незримые звуковые волны событий касаются раньше всего тончайших антенн стиха.

Упрочение гуманистических основ советской литературы заметно усилило внимание художников к «молекулярной» жизни нации и внесло в художественное сознание устойчивую мысль об уникальности любого из человеческих существований.

Кристофер Кодуэлл, английский философ-марксист, пишет: «По мере того как общество становится сложнее, каждое индивидуальное явление все в большей степени оказывается как бы точкой пересечения различных понятий и тем самым делается все более индивидуальным и уникальным».<sup>16</sup> Эта мысль стала

---

<sup>14</sup> Леонид Мартынов. Голос природы. Стихи. Изд. «Советский писатель», М., 1966, стр. 39.

<sup>15</sup> «Психология эмоций...» — писал Д. Овсянничко-Куликовский в статье «Лирика — как особый вид творчества», — есть, если можно так выразиться, самая археологическая часть в психологии человечества» (в сб.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 2, изд. А. С. Суворина, СПб., 1910, стр. 186).

<sup>16</sup> Кристофер Кодуэлл. Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии. Изд. «Прогресс», М., 1969, стр. 194.



сердцевиной многих поэтических произведений последних лет, и здесь можно было бы привести самые разные примеры, но достаточно сослаться хотя бы на то, как активно пересматривается, переосмысливается и отвергается нашей поэзией такое, казалось бы, внешне безобидно демократическое понятие, как «простой советский человек». Очень яростно, например, обрушивается на него в своей книге «День России» Ярослав Смеляков. Он утверждает, что если уж быть логичным и докапываться не только до этимологических, но и до социально-психологических корней этого словосочетания, то неизбежно придешь, по его мнению, к несуразному для нашего общества соображению о некоей упрощенности и даже как бы обедненности духовного мира так называемого «рядового» человека.

Раскрыв листы газеты,  
раздумываю зло:  
определение это  
откудава пришло?  
Оно явилось вроде  
из тех ушедших лет:  
смердит простонародье,  
блистает высший свет.  
В словечке также можно  
смысл увидеть иной:  
вот это, дескать, сложный,  
а этот вот — простой.  
На нашем белом свете,  
в республиках страны,  
определения эти  
нелепы и смешны.  
Сквозь будни грозовые,  
идущий в полный рост,  
сын ленинской России  
совсем не так уж прост...<sup>17</sup>

В дальнейшем мы еще вернемся к творчеству Яр. Смелякова и увидим, что эта мысль выражается им не только, так сказать, формулировочно-декларативно, как можно было бы подумать по стихотворениям «Простой человек» и «Винтик», и что, конечно же, поэт не отрицает существования в мире различных психологических типов, в том числе и усложненных, требующих соответственных средств художественного анализа (это хорошо видно по его стихотворениям-портретам, широко представленным в книге «День России»). Просто он считает необходимым напомнить, что иные укorenившиеся представления, внешне вроде бы вполне безобидные («простой человек»), могут в силу тех или иных обстоятельств приобретать с ходом времени иной, чем прежде (и нежелательный для нас сейчас), эстетический и

---

<sup>17</sup> Ярослав Смеляков. День России. Новые стихи. Изд. «Советский писатель», М., 1967, стр. 37—38.

правственный оттенок. Недаром было сказано Вл. Маяковским:

Слова  
у нас,  
до важного самого,  
в привычку входят,  
ветшают, как платье...<sup>18</sup>

В конце концов Яр. Смеляков в своем походе против привычных и обветшалых слов борется за необходимость вдумчивого и внимательного анализа человеческой личности: он против пренебрежения теми неучтенными, подчас незаметными, но зато иногда и более глубинными духовными возможностями, которыми обладает его современник, в том числе и так называемый «простой», «рядовой» или «обыкновенный» советский человек.

Взросший интерес к сфере индивидуально неповторимого бытия выражался все эти годы по-разному, но, претворяясь в те или иные литературные формы, от документально-очерковых до лирически-импрессионистских и монументально-символических, он неизменно предполагал и вызывал интенсивную психологизацию самого метода изображения и выдвигания на первый план человеческой личности и внешне обыденной биографии в ее сложных, порою интимно опосредованных взаимоотношениях как с локальной средой, так и с большим миром эпохи. «Каждый человек, — замечает в одной из книг В. Солоухин, — это целая вселенная со своими законами, интересами, открытиями, мемуарами славы и могильниками».<sup>19</sup> Отсюда — характерное для сегодняшней литературы стремление предоставить слово каждому, ибо, как пишет, переключаясь с В. Солоухиным, Евг. Евтушенко,

Людей неинтересных в мире нет.  
Их судьбы, как истории планет.  
У каждой все особое, свое,  
и нет планет, похожих на нее.<sup>20</sup>

Об этом пишут многие. Поскольку в дальнейшем, помимо других поэтов, пойдет особая речь о Евг. Винокурове, отметим сразу же сходную мысль и у него: говоря, например, о том, «как хорошо свое лицо иметь», он пишет:

О, радостная эта пестрота  
Одежд, волос, привычек, цвета кожи!  
Страшимся мы, как видно, неспроста

<sup>18</sup> Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 6, Гослитиздат, М., 1957, стр. 265.

<sup>19</sup> Владимир Солоухин. Времена года. Картины русской природы. Изд. «Советская Россия», М., 1964, стр. 49.

<sup>20</sup> Евг. Евтушенко. Со мною вот что происходит... Изд. «Правда», М., 1966, стр. 16.

Быть меж собою, как икринки, схожи.  
Как хорошо, что каждый непохож  
На своего соседа! И прекрасно,  
Что он и я — мы не одно и то ж:  
Стоим — кто как. Прикуриваем — разно...<sup>21</sup>

Что касается лирики, где объектом художественного воспроизведения, осмысления и анализа в соответствии с внутренними законами этого литературного рода является сам субъект, так как «лирическая поэзия, — по выражению В. Г. Белинского, — есть... по преимуществу, поэзия субъективная, внутренняя, выражение самого поэта»,<sup>22</sup> то именно он, поэт, художник, творец, стал в сегодняшней поэзии все более настойчиво заявлять о своем праве на собственный голос и собственный, т. е. в данном случае автобиографически-лирический, угол зрения, равно корректируемый как общеисторическим, так и индивидуальным жизненным опытом. Характерно, что, обращаясь к своему современнику, человеку одного с собой поколения, а значит, в известной степени и к самому себе, Яр. Смеляков пишет:

Ты строил сам свои заводы,  
сам отстоял свои края,  
звучит история народа  
как биография твоя.  
Ты человек чертами всеми,  
всей сутью духа своего  
и выражаешь наше время  
и отвечаешь за него.<sup>23</sup>

В связи с этими стихами критик Ал. Михайлов справедливо писал в «Правде», что «нравственный критерий лирического героя, нашего современника, зиждется прежде всего на глубоком сознании ответственности каждого человека за судьбы народа и государства, за прошлое, настоящее и будущее. Современная поэзия идейно и нравственно возвышает человека как сопричастного истории и созиданию новой жизни, укрепляет его в этом сознании...».<sup>24</sup>

Известная субъективизация (в хорошем смысле этого слова), или, как говорят некоторые, «лидерство лирического начала»,<sup>25</sup> — не только в поэзии, но и в прозе — явилась выра-

---

<sup>21</sup> Евгений Винокуров. Лицо человеческое. Стихи. Изд. «Советский писатель», М., 1960, стр. 210.

<sup>22</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 5, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 10.

<sup>23</sup> «Правда», 1962, 21 октября.

<sup>24</sup> Ал. Михайлов. В поэзии — современник. «Правда», 1965, 12 февраля.

<sup>25</sup> Владимир Огнев. У карты поэзии. Статьи и очерки о поэзии национальных республик. Гослитиздат, М., 1968, стр. 46.

жением назревшей художественной потребности в личной интерпретации событий современного мира.

Одним из первых признаков, засвидетельствовавших начало повышения собственно лирического тонуса в поэзии, была дискуссия, разгоревшаяся накануне Второго съезда писателей, отнюдь не так называемой «теории самовыражения», выдвинутой Ольгой Берггольц, а точнее, по поводу самого термина, употребленного ею в одной из статей 1953 г., т. е. в то время, когда сетования об отставании поэзии являлись как бы постоянным аккомпанементом всех выступлений по вопросам стиха.

Ольга Берггольц писала тогда о недостаточной раскованности поэтического голоса, об отсутствии искренности и прямоты выражения и о стремлении некоторых поэтов укрыться за удобную в известных отношениях среднестатистическую фигуру так называемого «лирического героя».

С тех пор прошло много лет, и сейчас, пожалуй, нет надобности восстанавливать все перипетии этого длительного и разветвленного спора,<sup>26</sup> но минувшие годы, многократно усилившие не в одной лишь литературе, а также в кино и изобразительном искусстве лирическое начало, заставляют увидеть в давнем выступлении О. Берггольц симптоматичную заявку самого времени.<sup>27</sup> Если посмотреть шире отдельных пристрастий, то дело здесь не в термине, употребленном поэтессой, а в конкретном литературно-общественном смысле этого эпизода, явившегося, несомненно, одним из частных выражений социально-нравственных перемен, только начавших тогда развиваться в нашей общественной жизни. Говоря о «самовыражении», Ольга Берггольц подразумевала, разумеется, не любое «самовыражение», а лишь то, через которое может и должна выразить себя эпоха. Советский поэт, — писала она, — «обязан выразить исторический момент советского общества», но выразить «через себя, как свое собственное, личное переживание и чувство, он обязан выразить свою личность, свой внутренний мир, со всей его сложностью, трудностями и красотой, как личность нового социалистического человека, общественника, строителя, борца».<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Достаточно подробно он освещен в книге А. Л. Михайлова «Лирика сердца и разума» (О творческой индивидуальности поэта. Изд. «Советский писатель», М., 1965).

<sup>27</sup> В статье «Теоретический опыт советского литературоведения» А. Мясников, говоря о «заблуждениях», которые пришлось преодолеть советским литературоведам, отмечает, что одним из наиболее серьезных являлась, в частности, недооценка «субъективного фактора» в художественном творчестве, распространенность вульгарно-догматического мнения, будто «характер предмета отображения целиком определяет характер искусства» и что «любое субъективное вмешательство художника может только снизить качество правдивого воспроизведения жизни» («Коммунист», 1968, № 1, стр. 83).

<sup>28</sup> Ольга Берггольц. Против ликвидации лирики. «Литературная газета», 1954, 28 октября.

Эта потребность говорить от своего имени, но в то же время и от имени, по поручению, по доверенности народа сказалась не только в лирике, но, как когда-то у Вл. Маяковского, и в сегодняшнем поэтическом эпосе. Вл. Луговской говорил о книге своих поэм «Середина века», что «она представляет собой „автобиографию века“, которая была пережита в душе рядового участника великих событий столетия».<sup>29</sup>

Как единична жизнь!

В мозгу людей  
Миры летят и государства гибнут.  
В ночном раздумье человека ходят  
Народы по намеченным путям.  
И все же ты лишь капля в океане  
Истории народа.

Но она —

В тебе. Ты — в ней. Ты за нее в ответе...<sup>30</sup>

В «Средине века» поэт неоднократно задумывается над тем, имеет ли он право говорить от лица времени. Ведь каждая индивидуальная жизнь по сравнению с жизнью исторической передко полна «горьких пробелов», незрчих минут, а то и разногласий с эпохой:

Что мне сказать,

плохому сыну века?  
Я только много вдевший свидетель,  
Испуганный своим высоким знаньем.  
Но я хочу страстней и беспристрастней  
О времени и людях говорить...<sup>31</sup>

а потому

... вот исповедь моя.<sup>32</sup>

Разумеется, в этом еще нет какого-либо открытия или принципиального новаторства. Не говоря уже о русской классической поэзии, характеризовавшейся высокой гражданственностью мышления и масштабностью поэтического видения мира, советская поэзия с самого начала своего существования неизменно соединяла личное «я» с кардинальными запросами времени. Эта очевидная и органичная особенность нашей поэзии не требует ни доказательств, ни примеров. В данном случае речь идет, следовательно, не об открытии какого-либо нового угла зрения, привлекающего за собою существенные изменения в самом характере

<sup>29</sup> Вл. Луговской. Раздумье о поэзии. Изд. «Советский писатель», М., 1960, стр. 26.

<sup>30</sup> Владимир Луговской. Середина века. Книга поэм. Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 9.

<sup>31</sup> Там же, стр. 243.

<sup>32</sup> Там же, стр. 9.

лирического восприятия и отображения, а, скорее, о настойчивом и ведущемся по всему фронту целенаправленном и осознанном упрочении ее исконных и широко развитых традиций.

\* \* \*

В лучших лирических произведениях последних лет усиление индивидуально-биографического начала, как правило, сочетается с глубокой отзывчивостью на все толчки общенсторического бытия, именно на стыке этих двух напряжений — личности и истории, взаимно трансформирующих друг друга, и возникают сегодня наиболее примечательные образцы лирического творчества.

Соединение в поэтическом высказывании подчеркнуто субъективного момента со своего рода «панорамированием» эпохи в целом активизировало в современной лирике и определенные средства психологического анализа.

Мы остановимся лишь на некоторых из них, тесно связанных с указанной тенденцией, например на заметном в современной лирике увеличении удельного веса публицистико-философского элемента, что, как мы увидим, сказывается у разных поэтов по-разному, но всегда преимущественно сплещется на личном, биографическом опыте, открыто соотносящемся с большим опытом эпохи, времени и народа.

Так возникла, а затем упрочилась, приобретя в соответствии со спецификой литературных родов и жанров разные формы, тяга к документальности. Это общее свойство не только сегодняшнего очерка или рассказа, но и лирики.

Склонность и приверженность к документальности (в данном случае мы будем говорить лишь о лирике) вообще характерная особенность литературы последних двенадцати-пятнадцати лет. Она выражала назревшую общественную потребность в достоверности и правдивости изображения жизни, ее реального, сложного, противоречивого и драматичного развития, явно не укладывавшегося в глазах современников XX съезда в привычные схемы несколько односторонне сложившегося после войны литературного опыта. Проза, удовлетворяя эту потребность, дала в ответ, как мы знаем, мощный поток очеркизма и собственно документальной литературы, а также гибридных с нею жанров.

Что же касается лирики, то, подталкиваемая теми же стимулами, она в эти годы стала с несравненно большей целеустремленностью выявлять свою собственную, исконную и по праву ей присущую внутренне субъективную личностную основу. Условно говоря, она тоже сделалась как бы более документальной, но не в том, однако, смысле, что в ней, подобно прозе, начали развиваться и крепнуть очерковые формы, как было уже однажды, в конце 20—начале 30-х годов (это не принесло тогда

сколько-нибудь ощутимых художественных результатов), а в том смысле, что стихотворение все чаще стало являть собою определенный человеческий документ, факт индивидуальной психики. Момент полнейшей достоверности, невыдуманности и подлинности стал вскоре осознаваться и эстетически, т. е. выражаться в определенных художественных формах, — не собственно очерковых, как уже сказано, но все же подчеркивающих и проявляющих невыдуманность и импровизационность лирического высказывания. В частности, стихотворное слово у целого ряда поэтов — настолько, кстати, многочисленных, что можно было бы говорить об определенном художественном течении, — намеренно снижалось и прозаизировалось: его как бы лишали традиционного поэтического ореола, вызывающего у читателя привычные эстетические ассоциации, огрубляли, спускали на землю и делали рядовым разнорабочим обыкновенной деловой строки, с головою погруженной в заботы и тревоги текущего дня.

Распространился прежде достаточно редкий у нас свободный и белый стих, который, по мнению некоторых поэтов, способен создавать более сильную иллюзию непринужденной, ничем внешне не скованной и потому как бы обычной речи. Многочисленные нарушения в стихах, построенных в основном по классическим метрическим схемам, свидетельствовали, что и каноническое стихотворение движется ныне больше ритмом, чем подчиняется метру. Ритм же, максимально приближенный к разговорности (Б. Эйхенбаум относил этот тип к «говорному» в отличие от декламативного и напевного<sup>33</sup>), у многих почти не предусматривал сколько-нибудь гармонической, «ладовой» мелодии и в свою очередь требовал длинной прозаической строки и неупорядоченной строфики.

Конечно, у разных поэтов эти особенности выражались резко индивидуально: достаточно представить себе хотя бы экспрессивный стих-выкрик А. Вознесенского с его взаимно пересекающимися смысловыми плоскостями и по-модернистски скрытой в несущих конструкциях стиля «точкой опоры», а рядом — деловой, без всяких излишеств, почти плакатный стих Б. Слуцкого или философический, по всей земной и подробно плотный — Евг. Вилкурова, но есть еще и обстоятельный, добротнo сплетенный, по-деревенски затейливый, временами скоморошливый и лукавый, притворяющийся простым, однако знающий и кладку старых мастеров, и «как сейчас надо» стиль и стих Владмира Солоухина. О Яр. Смелякове было однажды метко сказано, что его стихи послевоенных лет, торжественные и величавые, синтезирующие подробность и символику, «неожиданно схожи с мед-

<sup>33</sup> Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Изд. «Опояз», Пгр., 1922, стр. 8.

ленно разворачивающимся, тяжело шелестящим знаменем»...». <sup>34</sup> Словом, у каждого — свои излюбленные традиции и свои навыки обработки материала.

Не останавливаясь подробно на всем многообразии и разнообразности тех или иных почему-либо активизировавшихся в 50-е и 60-е годы литературных традиций, отметим лишь, что, например, ближайший к нам по времени опыт военной поэзии вдруг неожиданно и широко напомнил о себе — прежде всего в творчестве фронтовых поэтов, в так называемом «третьем поколении», которое в первые годы после войны переживало, как мы знаем, достаточно длительный, а у иных даже болезненный и противоречивый период приспособления к непривычной для них обстановке.

При всей разнице индивидуальных почерков поэты, сформированные войной, имели некоторые общие особенности, не всегда сказывавшиеся внешне, т. е. в конкретном стихе и слове, но зато, может быть, более глубокие, «генеалогические», касавшиеся внутреннего строя их души и мироощущения, так как душевные координаты этих людей долго и постоянно располагались по самым высоким точкам человеческого бытия — Жизни и Смерти, Любви и Ненависти. При всем своем высоком настрое солдатская муза, как известно, не терпела и не признавала поэтических кутурн, она предпочитала говорить прямо и откровенно, без риторических посредников, главным образом от первого лица. Язык прямых речений и необходимейших жестов, по-солдатски подтянутая мускулатура стиха, зоркость взгляда и небрезгливость ко всему, что составляло обычность окопного быта, — эта повышенная достоверность письма, его как бы безыскусственность и «стенографичность» остались существовать и в послевоенной хватке бывших фронтовых поэтов, но с должной степенью не всегда реализовывались, наталкиваясь на различного рода затруднения как объективного, так и субъективного свойства... Точность взгляда и слова, предпочитающего придерживаться земной реальности, конкретного факта, документа, поступка и события, выработанная войной потребность соотносить самостоятельно добытую «на местности» частность с крупными политическими и общественными ориентирами — все это в «деловой» и тоже крупной по своим масштабам обстановке, сложившейся после XX съезда партии, оказалось как нельзя более «ко времени».

В этом отношении, несомненно, интересна фигура Ярослава Смелякова. Многое из того, что можно сказать о поэтах предвоенного или военного поколения, с полным правом относится и к нему, хотя война, например, сложилась для него иначе, более

---

<sup>34</sup> Г. Корнилова. Разговор о главном. (Поэзия Ярослава Смелякова). В сб.: День поэзии, изд. «Советский писатель», М., 1966, стр. 518.



тягостно и обидно, чем, скажем, для Евг. Винокурова, С. Наровчатова или С. Гудзенко, потому что большую часть ее пришлось ему провести в финском плену, когда, тяжело раненный на своей саперной работе, он был увезен на кулацкий хутор. Мы мало знаем его стихов того времени, может быть, они еще будут опубликованы, если вообще существуют, но те, кто любят смеляковскую поэзию, помнят, конечно, и «батальоны седых матерей» и то, как «рыжие фельдфебели в подвале три недели доченьку пытали», а самое главное, помнят, конечно, поистине монументальный и в своем роде классический образ всевысшего судии в истлевшей красноармейской гимнастерке, который «пред потрясенною толпою» — в день всеобщего Гнева и Возмездия — подымет в своей обескровленной руке горсть измученной русской земли как неопровержимое доказательство Вины и Жизни:

И будет самой высшей мерой,  
какою мерить нас могли,  
в ладони юношеской серой  
та горсть тяжелая земли.<sup>35</sup>

Эти стихи почему-то редко вспоминают и еще реже цитируют, но они хорошо обрисовывают гражданский, психологический облик поэта: какая-то глубинная родственная связь есть у «судьи» Яр. Смелякова с шолоховским Андреем Соколовым — тут дело не в конкретностях судьбы литературного персонажа, а в сходстве душевного мира как автора, так и его героя.

Стихи Яр. Смелякова, по крайней мере лучшие из них, почти всегда претендуют как бы на некую мемориальность, не в том смысле, что Яр. Смеляков в последнее время все чаще пишет стихотворные портреты (Анны Ахматовой, Алексея Фатьянова, Бориса Корнилова и др.), а в том, что его стихи оказываются как бы навечно и вроде даже без преднамеренных усилий вписанными в общую биографию страны. Вот эта естественность, непринужденность и органичность соединения личной судьбы с общей и делает Яр. Смелякова истинным поэтом, масштабным и лиричным.

Он по-особому горд, и не без веских к тому биографических оснований, также и своей генеалогической принадлежностью к рабочему классу. Само выражение «рабочий класс», как правило, звучит у него громко и величаво, без той газетно-плакатной декларативности, которая иногда встречается у молодых стихотворцев, а как нечто глубоко интимное, душевное и сердечное. Но есть в этой сердечности, как ни парадоксально, и та твердая, если угодно, «каменная» основа, которая делает его стихи совершенно своеобразными, не похожими ни на одно из других, написанных на так называемую «тему труда». Сам он

<sup>35</sup> Ярослав Смеляков, Избранные произведения в двух томах, т. I, Гослитгиздат, М., 1967, стр. 142.

склонен употреблять даже не слово «каменный», которое, по-видимому, кажется ему недостаточным, что ли, твердым, а еще более тяжелое, «непоэтичное» и даже как бы не подходящее к поэту-лирику — «чугунный». Своего рода манифестом и вместе с тем глубоко лирическим стихотворением является его знаменитый «Памятник». «Приснилось мне, что я чугуниным стал», — пишет поэт, он воображает себя памятником, стоящим в одном из парков Москвы. Но особо замечательна концовка этого оригинального стихотворения, когда он, уже чугуниный и холодный, услышав приближающиеся шаги любимой, неожиданного говорит:

И ты услышишь в парке под Москвой  
чугунный голос, нежный голос мой.<sup>36</sup>

В этом неожиданном сочетании, казалось бы несочетаемого, весь Яр. Смеляков: с его душою, живущей по самым крупным, в том числе и политическим, координатам эпохи, и в то же время отзывчивой и трепетной. Отзывчивость и трепетность у какого-либо другого поэта могли обернуться дешевой романтикой или сентиментальностью, у Яра. Смелякова же это — звон металла, и потому его «Памятник» создан в лучшей литературной традиции, невольно вызывающей в памяти великие имена.

В последние годы Яра. Смеляков все чаще и чаще наряду со стихами, посвященными современности, пишет произведения, подытоживающие весь его жизненный путь вместе с путями и дорогами, пройденными его страной и народом. Некоторые говорят, что Яра. Смеляков неожиданно возродил в нашей поэзии тот «планетаризм», который, как мы знаем из литературной истории, был свойствен молодой советской поэзии, любившей в соответствии со своей громкой эпохой возвышенные и величавые образы. Мы знаем также, что не все тогда было в этих исканиях удачным, и от поэтизации «множеств», от наивного «космизма» и гиперболизма поэты постепенно переходили к более детальному изучению жизни. Но эта полоса нашего поэтического развития все же не прошла бесследно, и, думается, например, что громкий бас Вл. Маяковского, его умение соединить революционную тулкую медь с нежным звоном сердца, его, с одной стороны, планетаризм, а с другой — внимание к так называемым мелочам жизни, из которых складывается реальный лик эпохи, — все органически вошло в советскую поэзию и своеобразно отразилось даже в творчестве тех художников, которые внешне кажутся далекими, или во всяком случае не близкими к Вл. Маяковскому. Жизненная и творческая биография, например, Яра. Смелякова сложилась так, что, обладая своим, особенным голосом, он не мог пройти мимо достижений Вл. Маяковского, а отчасти усвоил даже и тот «планетаризм», который считается

---

<sup>36</sup> Там же, стр. 74.

давно пройденным, «детским» этапом литературы.<sup>37</sup> Яр. Смеляков — рабочий, он гордится этим званием и неоднократно подчеркивает свое рабочее происхождение («Я зачислен был в список рабочего класса»,<sup>38</sup> — читаем мы в одном из его стихотворений).

«Такому постоянству, такой приверженности главной теме и главному герою нашего времени — человеку труда, — пишет об этой стороне смеляковской поэзии М. Шкерин, — можно по-хорошему завидовать».<sup>39</sup> Теме рабочего класса посвящено и его самое крупное произведение — поэма «Строгая любовь». З. С. Паперный в статье «„Небеса поэзии“ и будни», говоря о традициях Вл. Маяковского и рассматривая в связи с ними некоторые особенности поэтической работы Яр. Смелякова, по нашему мнению, правильно пишет, что заводские, рабочие будни были для поэта не просто одной из тем, а своего рода исходным пунктом бытия, она, эта тема, не требовала для него специального осваивания. Именно здесь, как нам представляется, и находится животворящая точка соприкосновения его с Вл. Маяковским — великим поэтом пролетариата, а если говорить о поэтике, то способность соединять «низкое» и «высокое», когда реальная жизнь возвышается до легенды, — эти особенности маперы Яр. Смелякова, безусловно, роднят его с «приемами обработки материала» у Вл. Маяковского.

\* \* \*

Как уже видно читателю, советская поэзия в лучших своих образцах неуклонно стремится исследовать эпоху с помощью многоразветвленного психологического анализа, нередко направленного в глубь индивидуальной поэтической биографии. Иначе говоря, поэты все чаще, говоря об эпохе, рассказывают о своей жизни. Удачи здесь достигаются, разумеется, в тех случаях, когда психологический мир повествователя действительно вмещает крупное и значительное из жизни страны. Мы только что говорили о Яр. Смелякове — в своих стихах он никогда не сбивается на мелкое и незначительное, хотя и не чурается подробностей собственной биографии в тех, однако, моментах, когда «подробности», «частности» и «детали» дают

---

<sup>37</sup> Подробнее о традициях Вл. Маяковского в творчестве Яр. Смелякова см. в статье З. С. Паперного «„Небеса поэзии“ и будни» (в сб.: Маяковский и советская литература, Статьи, публикации, материалы, сообщения, изд. «Наука», М., 1964), в кн. Валерия Деметьева «Ярослав Смеляков. Сильный как терн» (изд. «Советская Россия», М., 1967), а также и в монографии В. Ланиной «Поэзия строгой любви. О лирике Ярослава Смелякова» (изд. «Советский писатель», М., 1965).

<sup>38</sup> Ярослав Смеляков. Из «Комсомольской поэмы», «Правда», 1968, 5 августа.

<sup>39</sup> М. Шкерин. Советский характер. Литературно-критические статьи. Изд. «Советский писатель», М., 1963, стр. 65.

ему философско-поэтическую возможность своеобразных скрещений с большой биографией народа. Большая популярность Яр. Смелякова в последние годы<sup>40</sup> объясняется, таким образом, исключительно серьезностью его понимания жизни и способностью донести это понимание до читателя тоже серьезно, т. е. с той высокой простотой и строгостью, которые и должны быть присущи подлинной поэзии. Именно к ней, к поэзии, обращаясь, он писал:

Бог моей жизни,  
вручи мне медь...

Или:

Посох пророческий  
мне вручи...<sup>41</sup>

В пору расцвета «эстрадности» он не раз высказывался, как и К. Ваншенкин, против подмены трибуны эстрадою, против рыхлого стиха, рассчитанного, как правило, для подачи «с голоса», видя здесь потенциальную, а то и вполне реальную опасность дешевины и легкомыслия. Сам он, может быть, как раз потому что хочет противостоять «моде», почти никогда не выступает перед аудиторией: стихи, по его мнению, в большинстве случаев должны прочитываться глазами, они должны вызывать на размышление, сопереживание и долгое обдумывание как бы с глазу на глаз с тем единственным долгожданным и понимающим читателем, который по счастливой случайности судьбы держит сейчас в руках его книгу. А потому:

Я не могу писать по пустякам,  
как словно бы мальчишка желторотый, —  
иная есть нелегкая работа,  
иное назначение стихам...<sup>42</sup>

Но, как сказал в своей книге «Поэзия и мысль» Евг. Винокуров, «поэт от поэта отличается своим миром».<sup>43</sup> Яр. Смеляков, конечно же, не претендует на универсальность найденных им индивидуальных поэтических решений. Евг. Винокуров, например, на него совершенно не похож — ни по почерку, ни по психологическому складу, однако именно Яр. Смелякову принадлежит, пожалуй, лучшая, наиболее глубокая и преисполненная доброжелательности статья об этом поэте-художнике, несравненно

---

<sup>40</sup> Пишут даже, что «современный читатель узнал и полюбил Смелякова, в сущности, после войны» (А. Макаров. Серьезная жизнь. Статьи. Изд. «Советский писатель», М., 1967, стр. 7).

<sup>41</sup> Ярослав Смеляков, Избранные произведения в двух томах, т. I, стр. 197.

<sup>42</sup> Там же, стр. 220.

<sup>43</sup> Евгений Винокуров. Поэзия и мысль. Писатели о творчестве. Изд. «Советская Россия», М., 1966, стр. 6.

более молодом и с другой биографией.<sup>44</sup> Конечно, когда один поэт пишет о другом, он невольно ищет и находит черты, в чем-то роднящие их,<sup>45</sup> с этого и начинается интерес к иному поэтическому миру. Нам в данном случае интересно то, что же общего (и немало!) нашел Яр. Смеляков между собою и Евг. Винокуровым. Ведь последний начал печататься только после войны, а автор «Дня России» и «Комсомольской поэмы» — уже в начале 30-х годов, у них не только разные стихи, но и несхожие биографии. Евг. Винокуров, хотя во время войны стихов не писал, относится критиками все же к поэтам так называемого «военного поколения», и не без оснований, он ведь и сам заявил:

Я эти песни написал не сразу,  
Я с ними по осенней мерзлоте,  
С неначатыми,  
по-пластунски лазал  
Сквозь черные поля на животе.

Но Яр. Смеляков оценил в Евг. Винокурове две важные особенности, свойственные и ему самому. Первая касается содержания стихов. Они, по справедливому мнению Яр. Смелякова, никогда не гонятся «за курицею славы», т. е. не пустопорожни, а говорят дело, отражают и выражают свою эпоху через тот мир, в котором она реально существует, и через многотрудный мир авторской души, сформированной самим временем. В стихах Евг. Винокурова честно отпечатлевается и осознается эпоха — вот что в них главное. Это, конечно, свойственно, как мы видели, и самому Яр. Смелякову. Во-вторых, и это тоже чрезвычайно близко Яр. Смелякову, поэзия Евг. Винокурова, как он пишет, «не только не изящна, а просто груба и даже часто нарочито угловата».<sup>46</sup> Конечно, Яр. Смеляков не имеет здесь в виду отсутствие мастерства и вкуса. Он пишет: «Гладеньких, чистеньких

---

<sup>44</sup> В свою очередь и Евг. Винокуров написал вдумчивую статью о Яр. Смелякове, обнаружив в его стихах многое, родственное ему самому. В частности, он отметил, что Яр. Смеляков чрезвычайно внимателен к деталям, к подробности, но «берет только ту житейскую, — как он говорит, — мелочь, которую можно поднять, возвести до ранга таких явлений, как Революция, История, Государство» (там же, стр. 85). Как увидим, к этому же стремится и Евг. Винокуров.

<sup>45</sup> Интересна, например, статья Евг. Винокурова о лирике А. Фета, у которого в качестве отличительной черты он увидел способность поэта закреплять «бытовую подробность», текучее и неуловимое — в неподвижном и твердом; именно так прочувствовать А. Фета и именно это оценить в нем мог, конечно, только Евг. Винокуров, всегда тяготеющий, как мы знаем, к закреплению подробности и частности в твердой оболочке слова (там же, стр. 61).

О специфическом понимании лирики А. Фета Евг. Винокуровым см. в статье В. Ланиной «Фет Винокурова» (в сб.: День поэзии, изд. «Советский писатель», М., 1966, стр. 312—313).

<sup>46</sup> Ярослав Смеляков, Избранные произведения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1967, стр. 330.

стихов я читать уже не могу — они вызывают одну непреодолимую скуку». <sup>47</sup> И в качестве характерного «винокуровского» четверостишия приводит следующее:

Я помню хлеб. Он черен был и липок —  
ржаной муки был грубоват помол.  
Но расцветали лица от улыбок,  
когда буханку ставили на стол. <sup>48</sup>

Мне в нем нравится все, — пишет дальше Яр. Смеляков, — и точка паузы посреди первой строки, и якобы косноязычное, а на самом деле очень уместное повторение глагола был, и чудесное народное слово ставили. . .». <sup>49</sup>

Нравится Яр. Смелякову профессиональное знание жизни поэтом, не по книжкам и не по кинофильмам, а по собственной жизни, нравятся «рабочие словечки», обнаруживающие в авторе разнообразный, в том числе и тяжкий земляной, труд.

Одним словом, нравится доподлинность, автобиографичность и глубокая осмысленность его поэзии, стремящейся вобрать в себя эпоху. Яр. Смеляков, безусловно, присоединился бы к словам Евг. Винокурова, сказанным им опять-таки о пресловутой «эстрадности»: «. . . есть высшее мужество для поэта — быть тихим. Какая нужна дерзость — выйти к читателю без бутафории, без труб, без „пиротехнических“ эффектов, с умной и чуть суховатой речью», т. е. заботиться только лишь об одном: отыскать и высказать правду. <sup>50</sup>

И он присоединился бы (если вспомнить его отвращение к гладкописи) к словам Евг. Винокурова, прославляющим. . . косноязычие:

Косноязычие вовсе не порок! <sup>51</sup>

Евгений Винокуров действительно по своему языку, по строю фразы, как правило прозаизированной, но излюбив к строгому метру, — потому что, по его мнению, метричность как бы невольно отделяет искусство от живой речи, строящейся не на метре, а на сердцебиении, т. е. на ритме, — и впрямь бывает иногда преднамеренно «косноязычен». Размышление в его стихах происходит как бы на глазах у читателя — с некоторой подчас замедленностью, потому что истинная мысль рождается трудно, разветвляясь, ища выходов, решений и возвращаясь вспять, к истокам и началам своего движения. Лишь пустякам, как известно, легко выходить на свет с помощью смазанной жиром риторики (по словам Евг. Винокурова, «маргарина»), все же серьезное и обыч-

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Там же, стр. 331.

<sup>50</sup> Евгений Винокуров. Поэзия и мысль, стр. 77.

<sup>51</sup> Евгений Винокуров. Земные пределы. Изд. «Советская Россия», М., 1965, стр. 8.

ное, жизненное и достоверное, все учится говорить с «азов», а они обычно бывают некрасивы, потому что не отполированы чьим-либо предшествующим употреблением:

И если мысль действительно нова,  
то надо говорить с азов учиться...  
Ворочаются трудно жернова —  
по льется тонкой струйкою мучица...<sup>52</sup>

Ржаной хлеб правды, смешанный иногда с половиной, а то и с лебедой, — вот истинный хлеб искусства. Остюда многочисленны прозаизмы Евг. Винокурова, его резкий и чуть ли не демонстративный уход от того типа стиха, который Вл. Маяковский называл метрической «качалкой».

Конечно, строго говоря, прозаизм в стихотворной речи не является какой-либо новостью или индивидуальным открытием Евг. Винокурова. Развитие так называемого свободного стиха, а он чаще всего и даже преимущественно связан с использованном прозаизмов, началось у нас, как известно, не в послевоенное и даже не в предвоенное время: тут можно было бы спуститься и в русский классический XIX век и в начало XX. Дело заключается не в новизне самого приема, хотя он и мог кое-кому из молодых показаться дерзкой новостью, а в смысле и сути его употребления. Поэтому, не вспоминая сейчас ни Вл. Маяковского, ни М. Цветаеву, ни А. Ахматову, ни Б. Пастернака, ни И. Сельвинского, отметим лишь, что в послевоенной поэзии, в частности у Евг. Винокурова или, например, у Вл. Солоухина, так называемый свободный стих и прозаизмы были связаны с поисками наикратчайших путей, связывающих искусство с жизнью, с оттапливанием от гладкописи, со стремлением сделать предметом искусства собственную жизнь во всей ее достоверности и даже как бы «засоренности» неизбежными в живой жизни мелочами, «случайными» штрихами и эпизодами. Внешне такой стих мог выглядеть отчасти даже преднамеренно полемичным (в определенной литературной обстановке), но В. Инбер верно сказала об «органичности» того «вторжения в жизнь», какое она отметила у Евг. Винокурова. Кроме того, нам кажется, что сугубо внимательный, не суетный, выслушивающий и выстукивающий мир стих Евг. Винокурова, то и дело останавливающийся на частностях («Я единичность полюбил...»<sup>53</sup>) и подробностях быта с целью уяснить их место в общей цепи причин и следствий, этот стих, становящийся от книги к книге все более и более философическим, и впрямь, по-видимому, нуждался в известной свободе от строгой метрической дисциплины и в прозаизмах именно потому, что он хочет ощущать и понять, почувствовать на вкус и цвет,

<sup>52</sup> Там же, стр. 16.

<sup>53</sup> Евг. Винокуров. Слово. Изд. «Советский писатель», М., 1962, стр. 27.

разложить и взвесить как многоцветную поверхность жизни, так и скрытые глубинные кряжи ее закономерностей. Вот почему, столь подробно рассматривая мир («Вот дом. Вот сад. Вот человек на лавке...»<sup>54</sup>), он в то же время пишет: «Я чувствую разумность бытия...»<sup>55</sup> или: «На ощупь мир правдивей...»<sup>56</sup>

По существу это тоже своеобразные поиски устойчивости и гармонии, но ведущиеся в другом направлении и своими методами. Сознание и воображение Евг. Винокурова, как и многих иных поэтов, вступивших в войну иногда чуть ли не в отроческом возрасте, на долгие годы оказалось потрясенным глубокими тектоническими колебаниями в годы последней войны. Для него очень характерны строки, выражающие подобные ощущения, например:

И чую: бездны темные дрожат,  
Как будто доски забкого настала.<sup>57</sup>

Строчки эти заключают, как ни странно, описание домашнего уюта, устойчивости и обжитости, они появляются почти внезапно и превращают обжитость, прочность, незыблемость и спокойствие в некий мираж, в неустойчивость и плюморность.

Или в другом месте — тоже о привычном существовании, о быте, который

Надежен, словно дот.  
Глух, как подвал. Живи, забот не зная.  
Но дунет ветер — крыша упадет,  
И снова сверху темнота ночная.<sup>58</sup>

Или — о пеще, т. е. о том, что вечно, незыблемо и неизменно:

Я знаю: нет дороже вещи,  
Чем небо! Синь его кротка,  
Но молнии его зловещи,  
Как трещины вдоль потолка.  
И кажется, что скоро, скоро  
Оно вдруг рухнет...<sup>59</sup>

Мир, расколотый, враждующий и окровавленный, постоянно колеблемый, как во время сильного землетрясения, длительное время существовал в поэтическом сознании определенного круга поэтов в состоянии постоянной и тревожной готовности к деформации, что еще дополнительно усиливалось в послевоенное

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> Там же, стр. 33.

<sup>56</sup> Евг. Винокуров. Земные пределы, стр. 5.

<sup>57</sup> Евгений Винокуров. Музыка. Изд. «Советский писатель», М., 1964, стр. 12.

<sup>58</sup> Евг. Винокуров. Слово, стр. 44.

<sup>59</sup> Там же, стр. 7.



время холодной войной и непрерывными вспышками военных инцидентов в разных концах мира, от Кореи до Израиля. Отсюда — ощущение в творчестве некоторых поэтов словно бы постоянной неустойчивости и Неба, и Земли. Вот почему все они — по-разному, но усиленно — ищут именно устойчивости, твердых опор и надежных фундаментов как в нравственных отношениях между людьми, так и в природе. Яр. Смеляков находил и находит ее в ведущих социально-политических координатах, подчас прямо выраженных в крупной скульптурной лепке самого облика эпохи, в котором он любит находить черты собственной биографии.

Что касается Евг. Винокурова, то, судя по всему, он, скорее, стремится собрать этот некогда расколотый и все еще неустойчивый мир как бы по отдельным крупичкам, по деталям и черточкам, с тем, однако, осознанным тщанием, чтобы в этих «мелочах» обязательно содержалось нечто ясное, осязаемое, твердое. Правда, вплоть до последних стихов он осуществляет эти попытки несколько однотипно: его произведения, едва ли не все, посвящены обязательно отдельным конкретным предметам, наиболее устойчивым ситуациям, в том числе и не всегда значительным, иногда попросту мелким, — словом, они посвящены всегда тому, в чем его глаз, устремленный на разнообразную предметность, с удовольствием замечает привычку, т. е. опять-таки устойчивость, хотя бы и чисто бытовую. Естественно, что такая манера тем более если она характеризуется упорством, подходящим до известного однообразия, имеет и свои минусы. Правда, сама пристальность взглядывания часто сообщает стихам Евг. Винокурова большую психологическую достоверность и тонкость. Там, где он касается поведения человека, мотивов его поступков и душевных движений, он выступает незаурядным и интересным психологом. В связи с «психологизмом» Евг. Винокурова критик М. Лобанов, на наш взгляд, справедливо писал, что попытки «вглядываться в „молекулярные“ внутренние движения, затрагивающие историю человеческой души», помогают поэту сделать «немало довольно любопытных психологических наблюдений».<sup>60</sup>

Жизнь предстает в его книгах как разнообразная мозаика из человеческих поступков, жестов, слов и ситуаций, нередко несколько статичных даже тогда, когда изображается движение («Поэма о полотере»), потому что главное, что интересует поэта, — схватить и запечатлеть с почти фотографической точностью и профессиональной наводкой на резкость уже отвердевшие кристаллики поведения, они могут быть разноцветными, живописными, музыкальными, поэтичными или безобразными, но важно, чтобы в них уже содержался свой «ритуал», когда «все

---

<sup>60</sup> М. Лобанов. *Время врывается в книги*. Изд. «Советский писатель», М., 1963, стр. 166—167.

найдено — от позы и до жеста». Он горестно восклицает в одном из стихотворений:

Как был уютен мир Эвклида!  
Как был он ясен, прост и мал...<sup>61</sup>

В современном мире с его господством относительности поэт с фанатичностью, доходящей до болезненности, хочет найти и показать по-старинному непересекающиеся параллельные линии:

Я ж верю, пусть идут года:  
На этом свете параллелям  
Не пересечься никогда.<sup>62</sup>

В стихотворении «И вот идет по городу ребенок...» он завидует детскому безмятежному покою даже не в том смысле, что малышу не свойственны те или иные «взрослые» душевные тревожения, нет, он завидует другому: ведь в представлении ребенка мир абсолютно, как бы изначально и навсегда прочен, надежен и гарантирован от нелепых случайностей. Поэтому он любит внести в свой стих детский жест и детский взгляд, а заодно и детскую наивность рисунка. О движении, например, у него написано, что это есть «переставление ног». Одним словом, все стихи Евг. Винокурова последних лет, т. е. те, в которых он сравнительно реже обращается к войне, представляют собой планомерное и целеустремленное ощупывание и узнавание мира по его частям, по деталям, по черточкам.

О некоторых недостатках манеры Евг. Винокурова мы уже говорили. Отметим еще нередко появляющийся в его стихах падеж рассудочности, а также неумение, надо думать временное, схватить мир в его целостности и диалектической переходности явлений. Л. Мартынов, например, тоже бывает рационалистичен, но геометрия мира, всегда, надо думать, отчетливо видная его умственному взору, все же уходит у него в пышную глубину сказочности и своего рода поэтического колдовства, которое владеет его индивидуальным миром настолько сильно, что «геометрия» в его художническом сознании, воображении и фантазии постоянно исчезает под натиском живой плоти, охотно сопротивляющейся в его стихе какому-либо рассечению и классификации. Евг. Винокуров видит мир рассеченным, но в глубине души он не хочет видеть его таким и постоянно собирает, лепит, строит его, потому что разумом понимает, что мир, конечно же, текуч и взаимосвязан. Но строит и лепит он его пока тоже больше разумом, чем колдовством. Словесно, образительно показать диалектическое единство мира ему все еще не удается, возможно, потому, что отроческие годы, совпавшие с войной, оставили в его сознании неизгладимое впечатление о разбитости, непрочности

<sup>61</sup> Евгений Винокуров. Лицо человеческое, стр. 213.

<sup>62</sup> Там же.

и сдвинутости всего сущего, а заодно, значит, бывшего и даже будущего.

По-видимому, те средства психологической выразительности, которые так присущи Евг. Винокурову и которые неизбежно связываются в нашем представлении именно с его именем, теперь все меньше удовлетворяют его. Мир, разнообразный и многочисленный в своих приметах, точно фиксируемых винокуровским словом, уже достаточно собран в его представлении, каждое его новое стихотворение эмпирически продолжает улавливать бесконечные штрихи и подробности, и тут им начинает угрожать однотипность поэтического построения. Подобно многим другим, он начинает уходить в глубь человеческой души, прежде всего своей собственной, но душа поэта, как и всякого человека, неизбежно таит в себе музыкальное начало, «твердая кора рассудочности» спадает с нее, обнажая живые годовые кольца и молекулярные сосуды, несущие в себе незримо растворенную соль психологизма.

Поэтому окружающий мир, столь детально расклассифицированный по стихотворениям-поступкам, стихотворениям-жестам и стихотворениям-предметам, столь тщательно собиравшийся им на протяжении всех предшествующих книг, жаждет теперь синтеза: личность должна, наконец, вступить в контакт не просто с предметными явлениями мира, а с действительностью как целостным организмом.<sup>63</sup> Евг. Винокуров, судя по всему, ищет сейчас путей такого синтеза-совпадения; одна из его последних книг «Музыка» — представляет собою как бы переход к новому поэтическому состоянию и вместе с тем обещает большее разнообразие средств психологической выразительности по сравнению с его предыдущими произведениями.

Интересно, в частности, отметить, что в своей книге «Поэзия и мысль» он пишет о недостаточности для поэта все время идти как бы по горизонтали жизни, а нужно, говорит он, двигаться вглубь, прежде всего в глубь собственной души с помощью особого

---

<sup>63</sup> Известная опасность созерцательности, неизбежно связанная с однолинейными попытками собирания и классификации разнородных явлений жизни, была указана по отношению к Евг. Винокурову в одной из статей сборника, специально посвященного роли мировоззрения в художественном творчестве. Категория мировоззрения в работах этого сборника связывается с необходимостью для советского художника активного проникновения в процессы жизни. «...уязвимым местом, — говорилось там, в частности, о Евг. Винокурове, — является отсутствие активного отношения к окружающему бытию» (см.: Роль мировоззрения в художественном творчестве. АОН при ЦК КПСС. Кафедра литературоведения, искусствоведения и журналистики. Изд. «Мысль», М., 1966, стр. 244). Автор статьи считает, что сильной стороной «лирики Винокурова является ее жизненная достоверность, опора поэта на конкретный факт» (там же, стр. 240), из которого он стремится сделать философский вывод, но сами эти выводы в конечном счете, а также в художественном отношении представляют собою как бы разрозненный ряд отдельных размышлений, пока еще не складывающихся в отчетливую концепцию мира.

бура — интуиции. В контексте всех высказываний Евг. Винокурова это выражение ни в малейшей степени не означает какого-либо обособления от мира или ухода в подсознательные глубины, недоступные реалистическому словесному обозначению. Самые последние его стихи не таят в себе в этом отношении никаких ребусов, но удельный вес психологизма в них явственно усиливается и нарастает.

Соединение эпохи и личности, т. е. общезначимых и индивидуально-интимных переживаний, всегда является самым трудным для художника. Степень подобного соединения по существу определяет как меру таланта, так и степень его влияния на общество.

Психологический облик Евг. Винокурова как советского художника интересен тем, что в нем отчетливо вырисовываются некоторые специфические черты социалистического поэтического мышления. В частности, если иметь в виду взаимодействие личности, индивидуальной судьбы и эпохи, в творчестве Евг. Винокурова это взаимодействие становится все более активным и осознанным — иллюстративность, классификационность и некоторая отчужденность (или, лучше сказать, чрезмерная уравновешенность по отношению к созерцаемому событию) начинает им усиленно преодолеваться. Это несомненно. И это — главное.

\* \* \*

Вообще советская поэзия последних лет в лучших своих произведениях заметно движется именно в этом направлении.

Здесь можно было бы привести множество имен, свидетельствующих об отмеченной тенденции. Нам представляется, например, очень характерным творчество хотя бы такого своеобразного по своему психологическому облику поэта, каким является Владимир Солоухин. Если Евг. Винокуров, по справедливому мнению многих, представляет собою как бы некое «соединительное звено»<sup>64</sup> между военным и послевоенным поколением, то Вл. Солоухин в общем полностью принадлежит к послевоенной поэтической генерации. Он чуть старше Евг. Винокурова, но войны по существу не знал, так как, будучи призванным в армию в 1942 г., все время прослужил в охранном кремлевском полку; таким образом, быть «пехотой в поле чистом», как например С. Гудзенко или Евг. Винокурову, ему не пришлось. Поэтому даже в самых ранних его стихах нет никаких реминисценций, идущих из военного времени. Первоначально тем, кто не знал особенностей его биографии, это казалось до чрезвычайности странным, почти загадочным, ведь даже Евг. Евтушенко, вспо-

<sup>64</sup> Вера Инбер. За много лет. Изд. «Советский писатель», М., 1964, стр. 452.

миная свои мальчишеские годы и сибирских мобилизованных, написал впоследствии и «Военные свадьбы», и некоторые другие произведения, воскрешающие жизнь далекого военного тыла тех лет. А Вл. Солоухин служил в армии, но стихов о войне у него нет. Но отразилась ли война в его жизни и произведениях? Конечно. И по-разному. Во «Владимирских проселках», например, он, описывая тридцать шесть дворов своей деревни Алепино, тридцать шесть раз (!) возвращается памятью именно к войне, потому что, описывая двор за двором, он не мог не сказать о том, что каждая крестьянская семья его маленькой безвестной деревушки принесла войне безвозвратную и неоценимую жертву. То же и в рассказах. А интерес его к русской старине, надо думать, хотя и зародился на Владимирщине, все же особо был воспален личным, так сказать, жительство в Кремле<sup>65</sup> и доскональным знанием его соборов, ходов и переходов, его сумрачных старинных витых лестниц, закрытых для посторонних глаз царских опочивален, да и сами могилы Ивана Калиты, Грозного, Алексея Михайловича и строгие лики святых, перед которыми сотни лет скидывали шапки окрестные владимирские или рязанские мужики, — все это должно было будоражить молодого новобранца, стоящего в карауле под исполосованным прожекторами и зенитными разрывами тревожным московским небом!

Вл. Солоухин, таким образом, принадлежа к иному поколению — не по возрасту, а по прихоти судьбы, является все же человеком и поэтом, во многом обязанным огненным военным годам. Он не описывает их в своих стихах непосредственно, но некое внутреннее психологическое сходство между ним и, скажем, Евг. Винокуровым все же существует. Ведь он тоже с большим упорством и настойчивостью стремится найти, обнаружить и показать людям устойчивые основания, так же внимательно разглядывает и ощущивает мир, пробует его на цвет, на вкус, на запах и, конечно, разумеется, по-своему. Так же детально и подробно изучает он мельчайшие срезы действительности, но нам кажется, что в лучших своих произведениях, особенно если иметь в виду последние книги, он видит и ощущает мир более слитным, не распадающимся на разрозненную мозаику деталей и частных, как у Евг. Винокурова.

Если Евг. Винокуров в жажде целостности, как сказано, «собирает» действительность по штрихам, по отдельным позам, ситуациям и деталям, в творчестве Вл. Солоухина все сильнее нара-

---

<sup>65</sup> Яр. Смеляков в одном из стихотворений, вошедших в «День России», пишет, говоря о Вл. Солоухине, показывавшем ему Кремль:

Он здесь служил еще курсантом,  
как бы в своем родном дому,  
и Спасский бой больших курантов  
был будто ходики ему... (стр. 21).

стает тоска по «музыке», если разуместь под этим словом не просто звучанье, а поэтическое ощущение взаимопроникающих сфер, из которых составлен мир, живущий, как известно, не только в деталях, но и в сугубо закономерных толчках (ритмах) всеобщего бытия

Вл. Солоухин — и в этом заключается своеобразие его психологического облика — довольно быстро нашел свою «музыку», он даже ее, можно сказать, и не искал: она вышла из его стихов как интенсивное национальное начало, отчасти окрашенное в прищипанные пантеистические тона и характеризующееся иступленным любованием всем сущим, всем живым, цветущим, плодоносящим и красочным. Он как бы говорит многим своими произведениями, что «закономерности», которые так удобно рассматривать в модели или в макете, действительно существуют, но —

Я убежден, что Исаак Ньютон  
То яблоко, которое открыло  
Ему закон земного тяготенья,  
Что он его  
В кошечном счете съел.  
То яблоко — дитя Земли и Солнца —  
Родилось,  
Выросло из завязи,  
Созрело  
(А перед этим пчелы прилетели,  
И дождь прошел, и теплый ветер дул)  
Не столько для того, чтобы упасть  
И доказать движеньем по прямой,  
Что тяготенье вправду существует,  
Но главным образом, чтоб стать  
красивым, сладким,  
И сочным, и прохладным, и большим,  
Чтобы его, любуясь, разломали,  
И аромат услышали,  
И сладость  
Вкусили чутким человеческим ртом.<sup>66</sup>

Поэтому, говорит он в другом стихотворении,

Жить надо всем.  
Глазами жить — убого.  
Жить надо кожей, ртом и первым каждым,  
И каждой клеткой, что пока жива...<sup>67</sup>

В своих стихах, а также в прозе, во «Владимирских проселках», в «Капле росы», в охотничьих этюдах и других вещах, он необычайно и щедро живописен, музыкален, стих и проза его насыщены огромным количеством подробностей, штрихов, оттенков

<sup>66</sup> Вл. Солоухин. Не прячьтесь от дождя. Изд. «Правда», М., 1967, стр. 9.

<sup>67</sup> Там же, стр. 12.

и полутонов. Временами его стих бывает более подробен, чем даже у Евг. Винокурова. Он пишет, например:

Человек пешком идет по земле,  
Вот сейчас он правую ногу  
Переставит еще на полметра вперед.  
А потом — еще на полметра вперед  
Переставит левую ногу.  
Метр — расстояние.  
Шар земной — расстояние.  
Человек пешком по земле идет,  
Палкой стучит о дорожку.<sup>68</sup>

Внешне подобное движение есть такое же «переставление ног» и такая же запечатленная «поза», как и у Евг. Винокурова. Отчасти сходна даже и поэтика стихотворения, преднамеренно приближенная к прозе, ясно улавливается и интенсивно медитативное начало произведения. Однако Вл. Солоухин, «идя пешком по земле», прекрасно чувствует и знает — знает по-деревенски, с детства, — что под его босой ногой лежит сейчас суглинок или чернозем, он не забывает перечислить читателю названия почв и многочисленных растений, для него не существует просто поля и просто леса, просто цветка или просто дерева. Он не ленится описать и кору, и древесину, дрожанье листка и потёк смолы, и уж, конечно, никогда не забывает сказать, какое именно дерево «представляет» он сейчас своему читателю. Ярослав Смеляков, с удовольствием отметивший в одной из своих статей, что произведение Вл. Солоухина «добротню срублены»,<sup>69</sup> — какая, к слову сказать, чисто «смеляковская» похвала! — писал: «Конечно, мне дорога и приятна русская природа. Но, повторяю, у меня, как и у многих очень приблизительное, поверхностное знакомство с нею. Солоухин же подкупает и увлекает самым дотошным знанием ее мелочей и тонкостей».<sup>70</sup>

Василий Песков, делясь с читателями своими висчатлениями от беседы с Вл. Солоухиным, вынес из его суждений, обильно приведенных им в статье-интервью «Откуда бьют родники...», такое подытоживающее мнение:

«Вера в жизнь, в красоту и созидание на земле — вот точки опоры для человеческого духа. Жизнь! С ветром, с запахом хлеба, с шорохом листьев и плеском воды, с красками неба и разноцветьем трав, с ласковой щекоткой муравья, бегущего по ладони. Жизнь с любовью, с разумом, который достает истину из бездонных колодезев и, колдовски соединяя слова, высекает искры поэ-

<sup>68</sup> Вл. Солоухин. Жить на земле. Стихи. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 7.

<sup>69</sup> Ярослав Смеляков, Избранные произведения в двух томах, т. II, стр. 234.

<sup>70</sup> Там же, стр. 235.

знп. В этой вере так много уже открыто, что каждому есть опора. Но много еще не открыто. Многие остаются невидимым.

«Солоухин помогает людям раздвинуть окружающий мир, помогает увидеть в жизни новые родники, новые краски, услышать новые звуки и запахи. И не где-нибудь за морями, а прямо за окошком нашего дома».<sup>71</sup>

Скорость (или большая высота), при которых исчезают подробности, а тем более свойственная некоторым так называемым «философским» стихам «макетность», когда сочное прохладное яблоко превращается в иллюстрацию земного тяготенья, отсутствие полутонов и рационалистическая тезисность стихотворной философии — все это чуждо Вл. Солоухину, хотя большинство его стихов представляет собой поэтические рассуждения.

Медитативный характер произведений Вл. Солоухина почти никогда не предполагает у него обычно свойственной этому жанру лаконичности. Его философские рассуждения, отталкивающиеся, как правило, от какого-либо житейского факта, явления природы или поступка, являются рассуждениями в пространном, повествовательно-развернутом значении, им не присуща отчетливая композиционная замкнутость, что, однако, не означает многословия, а является своего рода раскованностью и свободой выражения. Это действительно как бы рассказы в стихах, но рассказы, имеющие своей целью незаметно подвести читателя к определенному выводу философского толка; тут есть своего рода затейливая хитрость, искусная литературная иллюзия, когда все словно бы начинается с «пустыка», а кончается вполне серьезно и глубоко-мысленно. Иногда это как бы самостоятельно развернутые притчи, имеющие давнюю фольклорную традицию, почти, однако, не улавливаемую вследствие сугубо современного содержания стихов и сегодняшней смешанной деревенско-городской речи. Такая развернутость кажется чуждым, писавшим о Вл. Солоухине, излишней. Поэт А. Коваленков, например, замечает, что из большого стихотворения «Ягода», смысл которого можно кратко уложить в сентенцию о необходимости ценить каждый миг жизни и не пренебрегать малыми плодами земли из глупого высокомерия и суетности, из этого стихотворения, говорит он, можно было бы безо всякого ущерба выбросить всю середину, т. е. то место, где подробно описывается лесная поляна, проходящий по ней человек и сама ягода «земляника, спелая до красноты».<sup>72</sup>

Нам такое рассуждение представляется следствием непонимания как психологического облика поэта, так и его поэтики. Тут «поведение» стиха, если воспользоваться выражением Евг. Винокурова, опеределено характером пишущего. Для Солоухина та се-

<sup>71</sup> Василий Песков. Откуда бьют родники... (В гостях у Солоухина). «Литературная газета», 1968, 24 июля.

<sup>72</sup> Александр Коваленков. Хорошие, разные. Статьи. Изд. «Советский писатель», М., 1962, стр. 104.



редина стихотворения, которую предлагает выбросить за «ненужностью» А. Коваленков, не менее важна, чем и сама сентенция: поэту важно показать не только логический исход человеческой мысли, но и ее естественное, как бы произвольное рождение, важно увлечь читателя именно рассказом, а в рассказе Вл. Солоухина природа всегда живет самостоятельной жизнью: для поэта уникальна, неповторима сама действительность — как человек, так и ягода. Замечание А. Коваленкова кажется тем более несправедливым, так как он сам же говорит, что «лирика Владимира Солоухина, несмотря на то что живописность, красочность являются ее примечательными качествами, не может быть названа только пейзажной. . . его стихи о природе наполнились гражданским реалистическим содержанием».<sup>73</sup> О чем же, спрашивается, речь? И почему стихи Вл. Солоухина наполняются гражданским содержанием, «несмотря. . . на их живописность?»

Великое множество подробностей, главным образом действительно пейзажных, с учетом всего многообразия красок, оттенков, полутонов, названий, терминов и ловких словечек, бытующих в народе для определения окружающего мира, — все это щедро наполняет его стихи, придавая им ту плотность, густоту, многокрасочность и музыкальность, которой достигают лишь немногие поэты:

А человек между тем идет по земле.  
Вот сейчас еще на полметра вперед  
Переставит он правую ногу.  
Он глядит, как травинка дождинку пьет,  
Он глядит, как пчела цветоножку гнет,  
Он глядит, как домой муравей ползет. . .<sup>74</sup>

Но какова же цель этого роскошного пиршества красок, слов, звуков и наименований? Зачем нужно так подолгу вглядываться в обыкновеннейшую головку одуванчика, или сережку ольхи, или грубый стебель былинника? Необходимо ли так подробно описывать — и в прозе, и в стихах — ювелирный по своему изяществу, но неприметный для невнимательного взгляда ажурный абажурчик мельчайшего цветка черники? Какова во всем этом душевная мысль поэта, не дающая распасться всему увиденному и запечатленному на сумму отдельных многочисленных слагаемых?

Да, у Вл. Солоухина есть своя душевная мысль — она целеустремленно проходит по всем его стихотворениям и заключается прежде всего в доказательстве равнозначности всего сущего на земле, так как цветок черники, например, по его мнению, «сработан» природой из того же материала, из той же почвы, воды и воздуха, что и стоящие над черничными полянами знаменитые владимирские и суздальские соборы. Для че-

<sup>73</sup> Там же, стр. 101.

<sup>74</sup> Вл. Солоухин. Жить на земле, стр. 9.



В другом стихотворении он снова утверждает, что

... надо уметь  
Золотую тончайшую нитку,  
Что лежит меж цветком и твоим  
настороженным сердцем,  
И ту нить, что от сердца протянута  
вдаль  
(Ну допустим, к тюремной стене,  
За которой томятся герои),  
Нужно взять их концы и узлом  
завязать, не боясь.  
Как ни странно, но между дождем,  
омывающим листья и хвою,  
И далеким,  
За тысячи миль совершившимся  
взрывом  
Существует сегодня бесспорная  
связь.<sup>77</sup>

Вот этот-то пафос равнозначности (или, лучше сказать, взаимосвязанности) всех явлений, распространяющийся в его стихах и на людские отношения, и заставляет Вл. Солоухина так внимательно, подолгу и чрезвычайно пристально вглядываться во все, что попадает в поле его зрения. Как художника его привлекает прежде всего то, что, по его мнению, обычно проскальзывает мимо людей, к чему они относятся невнимательно или неосторожно. Поэтому вплоть до последних книг он как бы преднамеренно и даже несколько демонстративно чурается всего слишком крупного, т. е., по его мысли, и так слишком ясного. К сожалению, в это «крупное» у него нередко попадает и социально значительное, а тем более политически обнаженное.<sup>78</sup>

Всякий пафос, как известно, всегда несколько односторонен. Поэтическая мысль Вл. Солоухина о равнозначности всего сущего, как это ни парадоксально, тоже грешит односторонностью, потому что из стихотворения в стихотворение она поддерживается в сущности одними и теми же доказательствами «от противного»: вот вы, убеждает он своих читателей, считаете великим океан, а я вам говорю, что равно велика и речка Ворна, протекающая возле деревни Алеино; вы говорите, продолжает он в другом месте, что великим является собор, построенный в глубокой древности искуснейшими русскими мастерами, а же утверждаю, что и цветок черники выполнен природой не менее гениально; вот вы останавливаетесь в изумлении перед картиной знаменитого художника, изображающей дождь, но как бы ни была она замечательна, все же несравненно великолепнее

---

<sup>77</sup> В. Солоухин. Каждый день по утрам тороплюсь я узнать... «Литературная газета», 1962, 11 августа.

<sup>78</sup> Об этих промахах писал в рецензии на книгу Вл. Солоухина «Как выпить солнце» Ал. Горловский («Литература и жизнь», 1962, 8 апреля).

самый дождь хотя бы уже потому, что в нем есть вкус и запах сегодняшних облаков и сегодняшнего солнца, значит, есть то, чего нет и не может быть в картине, даже если она принадлежит кисти гениальнейшего из художников.

В этой своей мысли он так настойчив, что нередко, как сказано, предпочитает исключать «крупное», или, условно говоря, «океан», ради того, что считает не менее важным, а потому взор его чаще бывает нацелен на подробности вечно обновляющейся и неисчерпаемой прелести жизни. Тут он отчасти сходен с М. Пришвиным, говорившим в «Журавлиной родине»: «Я обыкновенно, если хорошо пишу, то как бы плыву на лодочке, а подо мной волнуется весь океан, и потому я пишу о своей лодочке, что она связана с океаном, и так выходит, — говорю о лодочке и получается океан».<sup>79</sup> Вл. Солоухин также убежден, что, говоря, например, о цветке одуванчика, можно одновременно сказать внимательному читателю и о гораздо большем, ибо одуванчик, как и все на свете, произрастает на огромной сферической поверхности Земли; эту сферическую поверхность мира можно и надо чувствовать, ощущать и подразумевать, но не обязательно показывать. В стихотворении «Ветер» он вступает в спор с ветром, говоря ему:

Если б  
Ты не был тихим  
Воздухом над ромашкой,  
Где бы ты, ветер, взялся?  
Где бы ты взял разгон?<sup>80</sup>

В своих стихах он стремится передать не ветер эпохи, а ее воздух, потому что, как и М. Пришвин, считает, что нет ничего хуже, когда «возьмешь океан, а пишешь о лодочке».<sup>81</sup>

Вл. Солоухин, условно говоря, чаще и охотнее, конечно, пишет не об «океане», а о «лодочке» и добивается удач там, где под его лирической «лодочкой» чувствуются все же широкие эпические ритмы океана эпохи. Это, в частности, те стихи, в которых в самой пристальности поэтического взгляда, направленного на какую-нибудь «травяную мелочь», сквозит чувство обостренной и тревожной человеческой ответственности перед миром, перед всем миром, малым и большим. Тень тревожного раздумья лежит на многих произведениях поэта, слова о «настороженном сердце» для него не случайны: он знает, что на далеких атоллах островов растут не только пальмы, но иногда вырастают грандиозные атомные грибы, а они действительно равно опасны как маленькой речке, так и великому океану.

<sup>79</sup> Михаил Пришвин. Журавлиная родина. «Новый мир», 1929, № 5, стр. 12.

<sup>80</sup> Владимир Солоухин. Имеющий в руках цветы. Изд. «Советский писатель», М., 1962, стр. 35.

<sup>81</sup> «Новый мир», 1929, № 5, стр. 12.

Живая современная литература создается усилиями многочисленных самых различных художников: как бы ни были своеобразны и крупны тот или иной талант, он все же редко вмещает все многообразие мира. Каждый писатель вносит в наши представления о действительности свой вклад, дает свою «информацию». На примере поэзии Яр. Смелякова, Евг. Винокурова и Вл. Солоухина мы видели, насколько по-разному идут они к познанию современности, насколько различен их индивидуальный поэтический инструментарий. Каждому из них свойственна в той или иной степени и своя односторонность.

Так, поэтическая «информация» Вл. Солоухина, сходная отчасти с винокуровской, грешит, однако, при всей своей ценности и художественной выразительности, определенной ограниченностью: он иногда стремится обойти крупномасштабные явления, считая, по-видимому, что они и так слишком очевидны именно вследствие своей крупности. В результате, утверждая мысль о равенстве «макро» и «микро» явлений, он доходит, как уже было сказано, до известного пренебрежения социально-значительным, а тем более политически обнаженным.<sup>82</sup>

\* \* \*

А. Твардовский в своей последней книге «Из лирики этих лет» неоднократно задумывается о том же, что волнует и Вл. Солоухина, в частности о жизненной взаимосвязи разновременных явлений и поступков и о мере человеческой ответственности за сохранность этих кровеносных систем. В стихотворении «Жить бы мне век соловьем-одиночкой...» он пишет о посещающем его душу соблазне отвернуться от грохотов мира ради тихой песни, слышной только земной тишине. Вряд ли А. Твардовский хотя бы отчасти полемизирует здесь с Вл. Солоухиным, но он, несомненно, имеет в виду известную опасность душевной успокоенности, выглядящей среди социальных грохотов современного мира весьма сомнительно как с художественной, так, конечно же, и с моральной точки зрения:

Жить бы мне век соловьем-одиночкой  
В этом краю травянистых дорог,  
Звонко выщелкивать строчку за строчкой,  
Циклы стихов заготавливать впрок.  
О разнотравье лугов непримятых.

---

<sup>82</sup> Характерно, например, что стихотворение «Каждый день тороплюсь я узнать...» имеет две редакции: одна относится к 1962 г., а вторая, вошедшая в книгу «Жить на земле», — к 1965. Во второй редакции строфа о бесспорной связи, существующей между дождем и за тысячи миль совершившимся взрывом, между цветком и настороженным сердцем, автором снята. Без этой строфы, публицистически выразительно закачавшей первую редакцию, стихотворение выглядит еще одним доказательством излюбленного Вл. Солоухиным «равенства».

Зорях пастушьих, угодьях грибных.  
О лесниках-добряках бородатых.  
О родниках и вечерних закатах.  
Девичьих косах и росах ночных.  
Жить бы да петь в заповеднике этом,  
От многолюдных дорог в стороне,  
Малым, недалким довольствуясь эхом. . .<sup>83</sup>

Вспомним, однако, что еще в поэме «За далью — даль», говоря о «малом доме», который остается с человеком даже тогда, когда он уезжает в неизведанность («Я еду. Малый дом со мною. . .»<sup>84</sup>), он замечает:

. . . мир огромный за стеною,  
Как за бортом вода, ревет. . .<sup>85</sup>

Этот-то большой мир постоянно дает о себе знать в любом из стихотворений А. Твардовского, даже и в чисто пейзажных его произведениях, составляющих заметную часть последних лирических сочинений поэта.

Выступая на Третьем съезде писателей СССР, А. Твардовский говорил, что советский художник, вне зависимости от того жанра, в котором он работает, должен постоянно ощущать и уметь передавать своим читателям многоразветвленную связь, которая существует в нашем сложном и противоречивом мире. Он говорил, что иногда «по инерции», из-за неумения схватить и понять узловые моменты событий писатели дробят и расщепляют наблюдаемую ими действительность на множество разпородных и необязательных элементов. «Отсюда, — замечал он, — из этой инерции — происходит дробность, несцепленность частей в целом, случайность и необязательность иных моментов, — словом, как это бывает во многих наших романах и повестях, где тема названа и все как будто на месте, а глубокого удовлетворения читатель не получает. . .»<sup>86</sup>

В цитирувавшемся выше стихотворении («Жить бы мне век соловьем-одиночкой. . .»), являющемся по своему значению программным для А. Твардовского, он утверждает мысль о необходимости не только слышать «близкое эхо», но и знать те многолюдные дороги современной действительности, по которым движется сама История. По мысли А. Твардовского, надо уметь видеть и то и другое, тропишку и дорогу, милую родную речушку и великий океан. Подобно Вл. Солоухину, он пишет о «ничтожной травинке», о предутренней росе, о лесной паутине,

<sup>83</sup> А. Твардовский. Из лирики этих лет. 1959—1967. Изд. «Советский писатель», М., 1967, стр. 9.

<sup>84</sup> А. Твардовский. За далью — даль. Стихи. 1945—1953. Изд. «Молодая гвардия», М., 1953, стр. 110.

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. Изд. «Советский писатель», М., 1961, стр. 184.

о дорогой памяти детства, где навсегда запечатлелся «малый мир» семьи, деревни и близлежащей рощи, но все стихотворение живет большим и шумным прибоем общечеловеческой жизни.

А. Твардовский — мастер выразительного пластического и красочного стиха, его пейзажи всегда предметны, зримы и стереоскопически выпуклы. Он видит мир во множестве оттенков и полутонов и совершенно не склонен дробить его, как Евг. Винокуров, хотя бы и в поисках неких фундаментальных опор. Ближе всего к нему стоит Вл. Солоухин с его пронзительной любовью к родной земле, ее разнотравью и многоцветью, но в отличие от Вл. Солоухина А. Твардовский обладает большей целостностью и широтой во взгляде на современность. Вл. Солоухин, утверждая свою излюбленную мысль о равнозначности всего сущего, нередко бывает, как мы видим, более внимателен к «малому», чем «большому», близкое эхо звучит для него, безусловно, вяжнее, чем далекий гул на неких атоллах островах, а простой русский одуванчик, растущий при дороге, ему, естественно, милее и понятнее, чем экзотические пальмы.

Сказанное не означает, что А. Твардовский в своих стихах шире Вл. Солоухина, если иметь в виду под широтой ту или иную географическую распространенность: одуванчик или береза для него тоже понятнее и милее отдаленных диковин, и даже в шуме Черного моря он, как и Вл. Солоухин, склонен слышать

... тот шум сонливый  
И неусыпный полевой,  
Когда в шоне, до налива,  
Смыкалась рожь над головой...<sup>87</sup>

Вл. Солоухин, однако, слушая морской шум, резко противопоставляет ему лепет и говор маленького лесного ручейка и свое стихотворение строит по принципу именно противопоставления: море величественно, но оно не существовало бы, не могло бы существовать без тысяч безвестных речушек и ручейков. Это, конечно, верно, но А. Твардовский, говоря о море, характерно замечает, что в его шуме

Распознавалась та же мера  
И тоны музыки земной...<sup>88</sup>

Противопоставление, хотя бы и с целью утвердить равнозначность, в его стихах отсутствует: в жизни, какой бы она ни была разной, он слышит «ту же меру», те же единые тоны земной музыки. Эта мудрая философическая основа взгляда на мир сложилась у поэта, разумеется, задолго до того, как он выпустил отдельной книжкой лирические стихотворения последних

<sup>87</sup> А. Твардовский. Из лирики этих лет, стр. 28.

<sup>88</sup> Там же.

лет. За плечами А. Твардовского — огромный жизненный опыт: и тот давний, детский, деревенский, навсегда оставшийся в его поэтическом слове, то и дело посверкивающим поговоркой или своеобразным речением, но всегда точном и живописном, и тот опыт, что складывался в годы коллективизации, затем в Великую Отечественную войну, а также и тот, который пришел к нему от широкой и разнообразной общественно-государственной работы.

Все это придало лирике А. Твардовского последних лет особый колорит, в котором можно отчетливо увидеть и обеспокоенность поэта за судьбы мира, и трогательную внимательность к любой из частиц, причастных этим судьбам. Поэтому с равной тщательностью описывает он ту или иную чем-либо дорожную ему травяную мелочь или какую-либо приметку родной смоленской стороны, перекликаясь в этой пристрастной и нежной любви с Вл. Солоухиным, но ни на минуту не забывает о том большом и гулком мире, в котором живет современное человечество. В стихотворении «Дорога дорог» он окидывает поэтическим взором — от запада до востока — всю страну, почти так же, как поступал он в поэме «За далью — даль». Однако если в поэме многое шло от первичного узнавания, скажем, незнакомых ранее поэту сибирских просторов, что повлекло за собою огромное количество подробностей, сценок и эпизодов, а самой поэме придало характер дневниковости, то в «Дороге дорог» он как бы лаконично подводит итоги всему тому, что поражало и будоражило его воображение в период написания поэмы-путешествия. В стихотворении нет подробностей и мелких штрихов — это типичное произведение ораторского искусства, что вообще-то является достаточной редкостью для А. Твардовского. Он пишет о богатырской дали, о сибирском раздолье, о «дороге дорог меж двумя океанами». Этот огромный масштаб, предваряющий книгу «Из лирики этих лет» и дающий читателю возможность ощутить огромность и значительность не только пространства, но и исторического Времени, напоминает поиски исторических закономерностей у многих поэтов современности.

Лирику А. Твардовского, примерно так же, как и лирику Яр. Смелякова, Евг. Винокурова и Вл. Солоухина, можно по условной стиховедческой классификации отнести к так называемому «говорному», или «разговорному», типу. Но «разговорность» А. Твардовского опять-таки полна особого своеобразия. Он, например, никогда не создает из «прозаизма» сколько-нибудь заметного средства художественной или психологической выразительности. Там, где, например, у Евг. Винокурова «прозаизм» (в словоупотреблении или в интонации) прямо-таки размахивает руками, чтобы привлечь к себе внимание, «прозаизм» у А. Твардовского не воспринимается как особое средство выразительности, предназначенное держать всю постройку произведения, он



ставится в строку ненавязчиво, наравне с другими словами — лишь было бы к месту и точно выражало мысль.

В свое время об этой особенности поэтики А. Твардовского хорошо писал С. Маршак. Он говорил, что его стихи «снова становятся чтением наравне с рассказом, повестью, романом» и что их иногда читаешь «с тем же простым, непосредственным интересом, что и хорошую толковую прозу», так как А. Твардовский, по его мнению, — «прямой и законный наследник славной русской литературы, которая всегда умела выражать большие, глубокие, но сдержанные чувства простого человека».<sup>89</sup> Как видим, С. Маршак, в сущности, говорит не о «прозаизмах» у А. Твардовского, потому что они действительно не играют у него той специфически локальной роли, как у некоторых поэтов, а о естественности и непринужденности, толковости и высокой простоте стиха, стремящегося выражаться дельно, ясно и крупно, иногда даже развернуто повествовательно — как в прозе.

Эта особенность поэзии А. Твардовского выражается в его последних стихах, как, впрочем, и прежде, не только в произведениях сюжетного или медитативного характера, но и в пейзажных зарисовках. Крупность взгляда, обстоятельность и необходимость разговора даже тогда, когда речь идет, например, о березе, удивительным образом расширяют рамки стихов поэта до широких горизонтов исторической жизни народа.

Может быть, одним из наиболее характерных в этом отношении является как раз его стихотворение о березе.

Стихов об этом песенном русском дереве, естественно, много, было бы смешно заняться их сравнительным анализом, но, поскольку в этой статье шла речь о Вл. Солоухине, то напомним, что в одноименном стихотворении Вл. Солоухин создал тщательно, «по-твардовски», выписанный «портрет» этого дерева, говорящий о незаурядной художнической наблюдательности автора. Он сделал даже попытку воссоздать биографию поразившей его березы, но — и вот это-то «но» очень важно — без какого-либо соотнесения с человеческой жизнью или, тем более, с эпохой, страной и государством.

А. Твардовский, верный принципу обстоятельного рассказа, в котором должно уместиться и «малое», и «великое», создает в своем стихотворении не только выразительно точный «портрет» березы, неприметно выросшей

На выезде с кремлевского двора,  
За выступом надвратной башни Спасской,<sup>90</sup>

но и внимательно разглядывает, пересчитывает и изучает все ее годовые кольца, т. е. по сути дела пишет ее биографию.

<sup>89</sup> С. Маршак. Воспитание словом. Статьи, заметки, воспоминания. Изд. «Советский писатель», М., 1964, стр. 153, 155.

<sup>90</sup> А. Твардовский. Из лирики этих лет, стр. 25.

Он пишет ее не торопясь, соотнося ее с собственной жизнью, тоже долгие годы связанной с Москвой, вспоминая войну, историю и долгую биографию своего народа. Стихи трудно и, вероятно, незачем пересказывать, по С. Маршак точно отметил родство поэзии А. Твардовского с «толковой прозой», а стихотворение «Береза» — это и есть своего рода рассказ, повествующий о драматичной и поучительной судьбе А. Твардовский начинает его с внешнего облика и детства своей «героини». Он догадывается о том, что березка, должно быть, «пробилась самосевом», потому что, во-первых, больше нет в Кремле берез, во-вторых,

Простецкая — точь-в-точь с лесной опушки,  
С околицы забвенной деревушки,  
С кладбищенского сельского бугра, —<sup>91</sup>

она, неприметная, обычная, простая, вряд ли могла быть специально кем-то посажена «возле самой башни мировой». Строчки о забвенной деревушке, о лесной опушке и кладбищенском сельском бугре, откуда, по-видимому, и «происходит родом» кремлевская самосевка, естественно, уведут мысль поэта к русской истории, к тому времени, когда леса и поляны стояли еще у самой Москвы. Так неожиданно протягивается родственная связь с далеким прошлым. И оказывается, что выросшая в столице «пепароком» русская береза — законная посланница Руси, России и, если хотите, самого народа. Но, уйдя в историю, мысль поэта вскоре обращается к более близким годовым кольцам: он представляет себе, как, по-видимому, вздрагивала береза

... во мгле сторожевой  
От гибельного рокота и воя,  
Когда полосовалось над Москвой  
Огнями небо фронтовое.

А потом — и совсем недавние времена, тоже по-своему драматичные, когда мимо березы «простые не ходили пешеходы»

И столькох здесь она перевидала,  
Встречая, провожая всякий раз,  
Своих, чужих — каких там ни попало, —  
И отразилась в столькох парах глаз,  
По ней скользнувших мимолетным взглядом  
В тот краткий миг, как проносились рядом...

А вслед за этим — и обращение к читателю:

Нет, не бесследны в мире наши дни,  
Таящие надежду иль угрозу.  
Случится быть в Кремле — поди взгляни  
На эту неприметную березу.  
Какая есть — тебе предстанет вся.

<sup>91</sup> Там же.

Запас диковиш мало твой пополнил,  
Но что-то вновь тебе напомнит,  
Чего вовеки забывать нельзя. . .

В лирике А. Твардовского последних лет, живой и чутко откликающейся на современность, тема памяти является одной из сильнейших и наиболее развернутых.

В нашу задачу не входит давать подробный анализ упоминавшейся выше книги, где лирика такого типа собрана в наиболее полном виде, но читатель и сам легко припомнит многие из подобных стихотворений: «Дробится рваный цоколь мону-мента. . .», «Прощаемся мы с матерями. . .», «Ночью все раны больнее болят. . .», «Лежат они, глухие и немые. . .». Тут сказано и о бедах недавних лет, и о войне, которая хоть и ушла уже в двадцатилетнюю даль, но все еще напоминает о себе жестокими душевными ранами, наконец, много воспоминаний о деревне, о детстве, о юности. . . Важно отметить, что во всех этих стихотворениях, в том числе, как мы видели на примере «Березы», даже в пейзажных, мысль поэта остросоциальна и значительно шире того локального предмета, явления или события, которое непосредственно кладется в основу произведения. А. Твардовский видит мир так же трезво и здраво, как упоминавшиеся нами Яр. Смеляков или Евг. Вишокуров, он так же склонен к философскому осмыслению разнородных и противоречивых тенденций действительности, но его личный жизненный опыт, особенности его художественного дарования, по-народному устойчивое и здоровое мироощущение позволяют ему обходиться без «макетности», отбрасывающей полутона, и без разложения действительности на разрозненные частицы, а также и без той крайности, о которой мы говорили применительно к Вл. Солоухину, не всегда умеющему органично и естественно связать «малое» и «великое».

Но всем этим поэтам, при всей разности их психологического облика и творческих манер, свойственно стремление к познанию мира в его широких взаимосвязях. И, как правило, это познание происходит сегодня в сфере лирики через личный жизненный опыт. Наибольшие успехи здесь принадлежат художникам, обладающим способностью вместить в своей душе самые значительные грани народной жизни, почувствовать историю и современность как неотъемлемые составные части собственной биографии, более того, не только «почувствовать» и «вместить», но и вступить в активное взаимодействие с эпохой.

Эд. Межелайтис пишет: «А человек растет. Нельзя забывать об этом, проектируя для него модель будущего мира. Вот почему я считаю, что поэт не имеет права уstraиваться от дальнейшего творения этого незавершенного мира и должен быть его активным конструктором. . .».<sup>92</sup>

<sup>92</sup> Эдуардас Межелайтис. Рука отца.

## **«Внесюжетные элементы» и внутренний мир героя**

Сюжет часто определяется как живая последовательность всех многочисленных и многообразных действий, изображаемых в произведении. Сюжет организует характеры, создает их. Об этой роли сюжета в свое время писал и Горький, формулируя всем известное определение. В последние годы широкое распространение получило понимание сюжета как концепции действительности. В трудах В. Шкловского определение сюжета как бы вбирает обе точки зрения, раскрывает смысл термина и в содержательном, и в формальном аспекте, т. е. раскрывает сюжет и как элемент содержания, и как элемент формы. «Сюжет произведения — не только совокупность действий, — пишет исследователь, — а и средство познания действительности, способ раскрытия основного предмета повествования через действия, отношения, сопоставления, связи, противоречия, ему свойственные, через анализ характеров».<sup>1</sup>

Во всех определениях отмечается значение сюжета в создании и анализе человеческих характеров.

В романе XX века совершается процесс обновления и усложнения формы, в том числе и сюжетной организации. Но и ныне сохраняются все ценнейшие достоинства и возможности этого старого жанра. Тем не менее, споры о судьбах романа не затихают и, по-видимому, будут продолжаться и впредь.

Развитие романа нынешнего столетия ознаменовано и бесчисленными достижениями жанра, и фактами распада формы. Лучшие же явления мировой романстики неотделимы от объективного всестороннего отражения действительности в сюжетах, воссоздающих цепь действий и движений.

Оригинальность использования старых, привычных форм, как и формальные новации, приводят писателей к замечательным

<sup>1</sup> В. Шкловский. Заметки о прозе русских классиков. Изд. «Советский писатель», М., 1953, стр. 13.

достижениям, к проникновению в глубины психологии человека. Форму, по справедливому замечанию Леонова, диктует цель художника. «А средства придут сами, когда это потребуется. . . Ибо во всякой идее уже заключен и лучший способ ее выражения».<sup>2</sup>

Поиски новых, усложненных и усложняющихся форм в искусстве современности, связанные с пристальным вниманием к внутреннему миру человека, призывают писателя к дополнительной работе над сюжетом. Нельзя не согласиться с Леоновым, заявляющим, что только гении открывают новую, емкую форму. В то же время работа над формой ведет художников к открытиям, ее обогащающим. Даже в будущем, продолжает свои рассуждения Леонов, старые формы не будут «внезапно свергнуты. Категории искусства сохраняются прежними. . . Основой искусства будет все тот же человеческий дух, — это пересмотру и девальвации не подлежит. Потому что природа на планете неизменна — леса, дубравы, реки, горные кручи. . . если, конечно, в неукротимой своей деятельности человек не успеет истребить всю растительность на планете».<sup>3</sup>

Если отстраниться от осязаемой саркастичности неутомимого борца за сохранение природы, то можно уловить в его словах призыв к подчинению формы изображению человеческого духа, т. е. прежде всего — психологии.

Итак, принципиально новые формы в развитии мирового искусства — явление не частное, но в рамках сложившихся форм художники свершают открытия, усилия творцов увенчиваются замечательными достижениями. В этом плане особенно интересны новые пути активизации авторского начала в такой старой форме, как роман.<sup>4</sup>

Современные теоретики буржуазного искусства и некоторые из зарубежных писателей игнорируют назначение сюжета в воспроизведении окружающих героя обстоятельств, в раскрытии характеров. Этими взглядами диктуется и сведение содержания к потоку сознания. Отталкиваясь от такой всеобъемлющей формы, как роман, буржуазная эстетика отрицает возможности его именно в раскрытии психологии героя: «Психологический момент, подобно живописному, незаметно освобождается от того, с чем некогда составлял единое целое. Он стремится стать самостоятельным и обойтись, насколько возможно, без опоры характера».<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Леонид Леонов. Литература и время. Изд. «Молодая гвардия», М., 1967, стр. 305.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Разумеется, авторские проявления интересны и в произведениях других жанров, но они должны послужить предметом специального рассмотрения, так как имеют свои особенности.

<sup>5</sup> Цит. по ст. В. Чалмаева «Доверие к жизни» («Москва», 1961, № 2, стр. 190).

Энергия авторского проявления в художественном произведении реалистического плана как бы противостоит отказу от сюжета, подменяемому потоком сознания. Активизирующееся пыле авторское начало играет очень большую роль во взаимопроникновении, взаимосвязи внутреннего и внешнего действия, является своеобразным посредником между ними. Оно может обнаруживаться у разных художников слова по-разному, но приводит в результате к выявлению каких-то сторон, граней идейного замысла, авторских концепций, изображению явлений жизни во взаимодействии с духовным миром человека.

Это взаимодействие сложно и в каждом отдельном случае неповторимо. Оно передается и другими средствами художественной образности. Но в данном случае особенно важно вспомнить о роли автора в произведении, неотделимой от особенностей сюжета.

Сюжет объемлет и подчиняет себе всё, все средства образного осмысления жизни. Семантика этого термина всеохватна.

Понятно, что главной задачей повествования является показ явлений мира, находящегося вне субъекта. В некоторых романах (реже в произведениях других жанров) обнаруживается особая роль авторских проявлений, как сказано, во многом формирующих концепцию писателя.

Следует вспомнить, что в литературоведческой практике бытует представление о так называемых «внесюжетных элементах», под которыми понимают различные виды вмешательства автора в развитие действия, отступления от него, монологи повествователя и т. д. К этим элементам относят и вставные новеллы, дневники, рассказы героев, очерки, документальный материал. Пожалуй, чаще всего встречаются различные виды лирических, публицистических, философских отступлений. Их основное (и самое очевидное) назначение связано с раскрытием идейного замысла писателя. В этом аспекте их роль настолько значительна, что они в какой-то степени скреплены с жанровым своеобразием произведений большой прозы. Ведь особенностью советского философского романа является также осмысление всечеловеческих, абстрактно отвлеченных проблем, достигаемое благодаря особой природе художественного субъекта.

Но привлекают внимание и более частные, хотя и связанные с главной, функцией отступлений от событийной линии. Среди назначений различных «внесюжетных элементов» интересно выделить те, которые вносят свой вклад в раскрытие человеческих характеров. Проявление авторского начала часто оказывается неотделимым от их интерпретации.

В произведениях ярко выраженной романтической направленности роль «внесюжетных элементов» выявляется более явно. Лирико-субъективная окрашенность, романтический строй повествования не противоречат искусству воссоздания жизни

в реалистических образах. Не углубляясь в споры о природе романтического осмысления действительности, следует отметить лишь его прямую связь с субъективно-личным началом.

Реалистическая конкретность образа не страдает, не слабеет от страстного проявления авторской позиции.

В рамках строго реалистического произведения роль «внесюжетных элементов» бывает сложнее, их связь с замыслом писателя, с развитием основного действия — опосредованнее. Никто и никогда не оспаривал большого значения «внесюжетных элементов» для обнаружения авторских концепций действительности, для основного развития действия. И тем не менее в критике нет единодушного мнения о их соотношенности с самим сюжетом.

Нельзя в связи с этим миновать возражения В. Шкловского Л. И. Тимофееву. Последний объясняет наличие бессмертных отступлений в «Мертвых душах» тем, что сюжет поэмы складывается как система событий, построенных на взаимоотношениях отрицательных персонажей. По мнению Л. И. Тимофеева, Гоголь ввел отступления, стремясь уравновесить смысл своего произведения. Шкловский приходит к важному выводу о том, что лирические отступления имеют целью отражение действительности и являются частью сюжета поэмы.

Итак, не парадоксально ли: лирические отступления Гоголя, т. е. «внесюжетные элементы», являются частью сюжета!

В выяснении вопроса интересно вспомнить анализ авторских отступлений в «Молодой гвардии» Фадеева, проведенный Л. Киселевой. Автор работы берет в кавычки термин «лирические отступления». Исследовательница пишет о бесспорной разнице функции таковых в «Евгении Онегине», «Мертвых душах» и, с другой стороны, в «Молодой гвардии». Следует противопоставление Пушкина и Гоголя Фадееву: «Там „лирические отступления“ являются внесюжетными элементами. В „Молодой гвардии“ это не так. Они сюжетны, в них продолжается движение сюжета — дальнейшее раскрытие характеров, развитие событий».<sup>6</sup>

Таким образом, в интересные рассуждения Л. Киселевой вкрадывается мысль о том, что иногда лирические отступления как бы не играют роли в раскрытии характеров, в них не продолжается движение сюжета.

В то же время несколько противореча себе, автор работы применительно к Фадееву определяет двоякую роль «лирических отступлений» и замечает: «Они и определенный прием повествования, то есть форма сюжета, что роднит их с традицией литературы XIX века; они же и содержание: слитная с сюжетом,

---

<sup>6</sup> Л. Киселева. Творческие искания Фадеева. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 179.

характерами, событиями часть образа».<sup>7</sup> Вряд ли нужно и плодотворно отделять лирические отступления от «внесюжетных элементов», как сделано исследовательницей в анализе «Молодой гвардии». В результате из рассуждений самой Л. Киселевой вытекает вывод о том, что отторгать лирические отступления от сюжета нельзя.

Выход из замкнутого круга можно заметить, обратившись к точке зрения В. Кожина. В написанной им главе академической «Теории литературы» он возвращает читателя к различным определениям сюжета и фабулы, изучает эти определения в историческом аспекте, начиная с давно минувших времен. Исследователь обращается к сложившемуся в литературоведении пониманию фабулы как информации о фактах, как системы событий, которая может быть пересказана, содержится в памяти и являет собой основной событийный костяк.

Под сюжетом же разумеется живая последовательность всех многочисленных и многообразных действий, изображенных в произведении. В. Кожин уделяет внимание и сюжетной организации характеров, так как последовательность внутренних и внешних движений создает психологический образ человека.

Элементы, которые по традиции считают выпадающими из сюжета, при таком понимании терминов входят в сюжет и как-то дополняют общую схему действия, событийный костяк, т. е. фабулу. Ее можно почерпнуть из поверий и газет, из преданий и судебных хроник, сюжеты же создаются писателями, бесконечно развивающимися, варьирующими фабульный ход событий.

Именно поэтому «внесюжетные элементы» можно скорее квалифицировать как внефабульные. Они выпадают не из сюжета, а из фабулы, вернее, продолжают, обогащают то, что заложено в событийном костяке как бы пунктирно, конспективно. Но при всей неточности термина «внесюжетные элементы» их, по-видимому, нельзя обозначить как «внефабульный» материал. Второе понятие шире и объемнее. К привходящим, дополнительным по отношению к фабуле элементам сюжета могут быть отнесены и монологи героев, и пейзажи, и объективированные описания, и отвлечения от основной событийной линии, связанные, например, с введением различных эпизодических лиц. То, что принято воспринимать как «внесюжетные элементы» в традиционном понимании, — лишь часть внефабульного материала. Сюжет субъективнее, чем фабула. Он детерминированно зависит от творческой индивидуальности писателя, от его дарования, таланта, воображения. Художники создают, конструируют сюжеты, как и выбираемые, поглощаемые этими сюжетами «внесюжетные элементы». Последние особенно выразительно несут печать личности, художественной фантазии творца. Таким образом, «внесюжетные

<sup>7</sup> Там же, стр. 180.



элементы», входящие в сюжет (следует вновь вспомнить вывод В. Шкловского о лирических отступлениях Гоголя как части сюжета «Мертвых душ»), резко отличаются от нейтральной в художественном отношении фабулы.

Живую последовательность всех действий, реальное развертывание событий, воплощенных в произведении, представляется невозможным отделить от этих элементов. Их нельзя вырвать из романа. Такое изъятие могло бы усилить житейскую, событийную достоверность. Без них само повествование может стать и сдержаннее, и солиднее, но сфера возвышенного обеднеет, высокие чувства потускнеют, герои могут стать приземленнее.

«Внесюжетные элементы» в какой-то степени условны, ведут к ослаблению внешней, поверхностной достоверности изображаемого. Но эта «утрата» — ничто в сравнении с той службой, какую несут они в произведениях искусства.

С включением авторских отступлений, рассказов героев, вставных новелл и т. д. в развитие сюжетных линий вносится дополнительная напряженность. Эти линии могут подчинить себе все отступления, но они и обогащаются за их счет. Точнее, сюжет вбирает даже самые ответвленные, казалось бы, явно выпадающие, как принято говорить, из сюжета эпизоды, отступления и т. д. Они издавна вторгаются в произведения большой (и малой тоже) прозы. Неравнозначны их форма и природа. Неравнозначны настолько, что можно воспринимать их как явления, имеющие свои автономные «жанровые» черты. Действительно, «паузы» в романе Б. Ясепского «Человек меняет кожу» разительно отличаются от выдержек из записных книжек Фирсова в романе Леонова «Вор», авторское вторжение в трилогию Федина — от лирических отступлений в прозе Горбатова. Не рассматривая этого вопроса специально, надо выделить то общее, что объединяет их в общем понятии «внесюжетные элементы». Общность связана с их назначением. Нагляднейшая функция «внесюжетных элементов» — в тех идейных, познавательных и эмоционально-психологических открытиях, которые они привносят. Такое их предназначение очевидно, неоспоримо, лежит на поверхности, оно как раз и связано с раскрытием авторских концепций. Значительность их роли в освещении внутреннего мира героев менее очевидна и требует дополнительного анализа.

Основная сфера проявления особенностей психологического склада человека — его действия, поступки. И раскрытие образов в романе проводится с явным преобладанием событийных моментов. Емкость неумирающей романной формы такова, что может вместить несколько сюжетных линий, основных и периферийных.

При наличии ведущего событийного развития, очень разветвленного или, напротив, однолинейного, часто возникают и допол-

нительные линии, связанные с различными формами авторского вмешательства. Они прочерчивают иногда параллельно основному, сквозному действию, порою же — в тесном переплетении с ним и служат обогащению читательского представления о героях.

Наиболее частые из них — открытые монологи автора, лирические отступления — уменьшают давление отвлеченных мыслей, «густых эссенций» (выражение Леонова), абстрагированной образности на раскрытие характеров. Все чрезмерное вредит искусству. Нарушающая пропорции художественности нагруженность характеров заложенным в них смыслом в иных случаях может снизить эстетическую ценность произведения. Отвлеченность от реальности окружающего может погубить достоверность человеческих характеров.

Даже Толстой в «Войне и мире» как бы не доверился своей гениальности и не в событийном ряду, не в действии, а в отвлечении от него подвел грандиозные итоги своих размышлений о человечестве и его судьбах.

Если бы внутренний мир героев «Войны и мира» не был бы изображен с такой изумляющей силой, а окружающая их действительность, движение самой истории не были бы нарисованы с такой достоверностью, даже Лев Толстой мог бы потерпеть неудачу с включением в эпопею обширного изложения своих концепций. Голсуорси как-то заметил, что в «Войне и мире» «развернута такая панорама жизни, что даже главные герои занимают словно бы подчиненное место».<sup>8</sup>

Толстому как бы показалось, что всего вложенного им во внутренний мир его героев недостаточно для полного раскрытия его философских взглядов. Несомненна связь между тем, что жизнь героев раскрыта панорамно, всеобъемлюще, и тем, что произведение завершается абстрактно философскими размышлениями. Включение их закономерно и является добавлением, частью сюжета. Картина русской действительности, нарисованная художником, вобрала в себя и изображение внутренней жизни человека в ее зависимости от среды, от действительности. Поэтому значительная часть романа воспринимается как обобщение и осмысление вечного потока истории, включающего именно таких героев, какими изобразил Толстой Болконского, Пьера, княгиню Марью, Кутузова.

Из истории литературы известны и многие другие примеры давления мышления на образность, не приводящие к ослаблению образности. И в «Признания авантюриста Феликса Круля», и в «Русский лес» введены лекции, читаемые героями. Содержание этого внефабульного материала более заметно, непосред-

---

<sup>8</sup> Д. Голсуорси. Создание характера в литературе. «Иностранная литература», 1962, № 7, стр. 195.

венно связано с основной сюжетной линией. Такова была задача авторов.

Не сравнивания и тем более не уравнивая художественные качества различных (названных и не названных) произведений, надо отметить, что вторжение в сюжет историко-философского материала, документов, обобщающих отступлений во многих произведениях придает дополнительную объемность и глубину в характеры героев, добавляет верные психологические штрихи при раскрытии этих характеров по мере развития сюжета.

Активизация непосредственного обращения автора к читателю может быть вызвана утилитарными потребностями. Художнику могут и не поверить. И как поучительны случаи недоверия некоторых критиков даже Фадееву и Леонову. Сложилось мнение, что их герои не могут думать, оценивать явления жизни с той глубиной, какая им приписана авторами. Благодаря авторским комментариям, в каждом случае по-разному проявленным, достигается достоверность нарисованных в «Молодой гвардии» и в «Русском лесе» характеров молодых людей.

Во «внесюжетных элементах» может выступать не только «я» писателя, но и самораскрытие «я» героя. Это особенно проявляется во вставных эпизодах, новеллах — в «Легенде о Великом Инквизиторе», в беседах барсуков у костра, в рассказах деда Щукаря.

Лессинг писал в «Гамбургской драматургии», что писателю «... надо уметь перемещаться с точки зрения рассказчика на место каждого действующего лица».<sup>9</sup> Этому «умению» немало содействуют выделенные, отъединенные от событийного стержня истории.

Являясь основой композиции романа, фабула не исключает наличия в нем таких компонентов, как вставные истории и эпизоды. Целостности произведения не нарушает членение на сюжет и якобы выпадающие из него «внесюжетные элементы».

Назначение любого отступления от основной фабулы должно быть рассмотрено особо. Здесь же важно отметить их неопределимую роль в показе течения мыслей, явных, а порою и едва уловимых движений души человека при одновременном изображении всего объема явлений, формирующих психологию человека.

Вопреки призывам современной буржуазной эстетики к изгнанию характеров из романа все новые обращения писателей к якобы не вмещающимся в сюжет историям лишь оттеняют непреходящую ценность человеческой личности как объекта изображения в искусстве. Не меньший, а порою и решающий интерес представляет личность самого творца, лишь иногда становяще-

<sup>9</sup> Г. Э. Лессинг. Гамбургская драматургия. Изд. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 123.

гося героем собственного произведения, чаще проявляющего себя менее явственно.

В выяснении роли «внесюжетных элементов» нельзя опустить случаи особой психологической близости автора тем или иным героям (романы Федина, Леонова). В литературоведении не однажды фиксировались факты временного слияния автора с персонажами. Такая слитность приводила к более цельному, синтетическому восприятию жизни. В этом отношении заслуженным вниманием пользуется роман «Молодая гвардия» Фадеева. В романе Паустовского «Дым отечества» совмещается авторское отношение к Крыму как земле покоя, размышлений и поэзии с думами героя об этой земле. О временном слиянии позиции Шолохова с внутренним миром Григория Мелехова справедливо писал Н. Маслин в книге «Роман Шолохова».

Бесспорно интересен и опыт Андрея Кленова, автора романа «Поиски любви». Произведение не без вызова сопровождается подзаголовком «Роман с лирическими отступлениями в стихах и прозе». Нельзя отказать писателю в оригинальности замысла и в других удачах. Автор напоминает о себе как об ответственном создателе произведения: «Я могу говорить о Вильнюсе много и долго, но пора вернуться в роман».<sup>10</sup>

Художественный субъект обнаруживается в романе по-разному. То это почти до тривальности откровенные реминисценции: «Знаете ли вы, что такое автомобиль?» То явное слияние мыслей героев с расширяющими диапазон этих мыслей авторскими раздумьями и обобщениями.

Писатель мыслит ярче, шире, объемнее, чем его герои. Но часто между думами-обобщениями, лирически взволнованными монологами автора и развитием действия возникает разрыв.

Некоторые из отступлений несут большую и серьезную смысловую нагрузку. Но художественная значимость произведения снижается из-за разорванности, отсутствия органической связи между фабульной линией и тем смыслом, который привносится отступлениями. Герои значительно беднее, менее выразительны, чем мысли автора, вложенные в стихи. . .

Одиноким островком, легко удалимым из романа, выглядит и лирическое отступление о русском проселке в романе Ивана Акулова «В вечном долгу». Вздошное и искреннее само по себе, оно неорганично для романа, не несет раскрытия новых граней характеров. Нарушена и важнейшая связь лирических отступлений с содержанием, с основным авторским замыслом. Всевозможные внефабульные дополнения, в каком бы виде они ни проявлялись, неизбежны и нужны во всяком романе. Это закономерно. Но они не должны приводить к таким утратам.

---

<sup>10</sup> А. Кленов. Поиски любви. Изд. «Советский писатель», М., 1967, стр. 382.

Недостаточно продуманное обращение к активности художественного субъекта приводит, таким образом, не только к раскованности и большей вместимости, емкости художественных форм, но и к серьезным недочетам. И в области романтической структуры, и в сфере авторских идейных, концептуальных построений. Но для настоящей работы важно отметить не столько возникающую порой бессодержательность элементов повествовательной формы вообще, сколько нарушение рассматриваемых в статье связей между «внесюжетными элементами» и исследованием психологических особенностей личности.

Решая комплекс сложных задач по раскрытию психологии героев, художники охотно обращаются к разным формам условного изображения. Появление автора — один из аспектов этого принципа.

О мерах допустимости, видах и степени условности в реалистическом искусстве в последние годы писали много, но никто не отрицал детерминированности этого способа изображения жизни.

Многосложность построения романа зависит от степени писательского осмысления жизни человечества. По наблюдениям Л. Леонова, происходит все большее повышение мыслительной и образной емкости современного романа. Тем закономернее обращение художников к условности. Аспект изображения личности меняется. Пристальное внимание к ее психологическому своеобразию служит средством реализации авторского замысла в романах самого Леонова.

Роман философского плана выдвигает в личности героя на первый план видовое, всечеловеческое. Жанровое своеобразие «Дороги на океан» таково, что его целостность не нарушается такой условностью, как путешествия автора с умершим Куриловым в будущее. В то же время в романе уделено внимание прошлому Курилова, его жизни, любви, работе, а также его действиям в период, изображаемый в романе. Благодаря этому облик окружающего мира не предстает искаженным и мистифицированным даже в эпизодах, связанных с картинами будущего.

Исследователи много раз отмечали, что в философских романах таких писателей, как Достоевский, Т. Манн, Леонов, введение «внесюжетного» материала приводит к тому, что бытовое, обыденное возвышается до всечеловеческого. Конкретные реалии приобретают почти универсальное значение. И герои изымаются из повседневного, их обычное и привычное бытие включается во всемирное движение.

Специального изучения заслуживают диапазон и роль «внесюжетных элементов» в складывании каких-то новых романтических форм современной прозы. Применительно же к философскому роману их роль проявляется прежде всего в соединении, слиянии в какую-то целостность конкретного и отвлеченно-

масштабного при максимальном внимании к внутреннему миру личности.

В романе XX столетия герой все чаще оказывается поставленный перед вечными проблемами и загадками. Курилов нарисован Леоновым лицом к лицу со смертью, но еще важнее, что он освещен в соотнесенности с будущим, с безжалостным, все проверяющим временем. Не всякий герой может вынести такую нагрузку. На помощь романистам, решающим задачи именно такого изображения персонажей, как раз и приходит бесконечно обновляющаяся форма реалистического романа, представляющая широкие возможности условного изображения. Расширяется площадь, отводимая символике, ретроспекции в сюжете, нарочитой ломке его, переводу действия в различные временные планы.

Ломка привычных повествовательных планов, нарушение временной цельности часто достигается с помощью «внесюжетных элементов». Особая сюжетная организация приводит к блестящим результатам в раскрытии образов.

Схоластическим является вопрос о том, что лучше: произведения, в которых формирующее сюжетное начало целиком зависит от повествователя, или произведения, где цепь событий разворачивается без видимого посредничества лица, ведущего рассказ.

Концепции характеров, основанные на глубоком проникновении в жизненные истоки этих характеров, ведут писателей к той или иной организации действия или к тем или иным выходам за его пределы.

Виды и формы различных отступлений от событийного костяка удивительно разнообразны и всегда связаны и с жанровой принадлежностью произведения, и с творческой индивидуальностью писателя. Иван Карамзov, Лeвeркюн, Никита Карев привлекали внимание во многом потому, что создавшие их Достоевский, Т. Манн, Федин проникли в тайны их интеллектуальной и духовной жизни. Вскрыли же они эти тайны благодаря индивидуальному видению действительности, каждый по-своему используя наряду с другими средствами и введение различных отступлений от событийной линии.

Вставные истории, лекции, дополнительные сюжетные линии, обширные авторские отступления, иногда совершенно отъединенные, не связанные с основной фабулой, придают особые черты организации произведения. Каждый из указанных компонентов выполняет свои задачи. То, что в них изображено, оценивается, воспринимается чьим-то зрением, иногда автора, иногда персонажа.

Изъятие этих отступлений не нарушило бы расположения героев в развитии событий, но герои стали бы уже не такими. Изменилось бы содержание образов, определяемое объективной действительностью, изменились бы сами герои — явление этой

действительности. Обширная лекция о лесе, прочитанная Ивановом Вихровым, помогла Поле найти пути к отцу, т. е. сыграла какую-то роль в развитии действия. Содержание лекции обогатило создаваемую Леоновым философскую концепцию жизни человека на планете. Но не меньше она рассказала и о самом герое, обнаружив недюжинность и силу его мышления, сферу его эмоциональной жизни. Удаление лекции прежде всего обеднило бы идейное содержание романа, изменило бы облик Вихрова.

Вставная новелла, внешне не имеющая прямой связи с главным героем романа, может обогатить изображение этого героя.

В романе Леонова «Дорога на океан» нарисован крестьянский бунт, история которого извлечена из сферы полного забвения Алешей Пересыпкиным. Юноша изучает материалы давно миновавшей поры. В начале главы — отступления от основной событийной линии — Леонов замечает: «Он возвращался, слегка сутулясь, с высоко поднятыми бровями, даже в этом отдаленно подражая Курилову».<sup>11</sup> Алеша всюду таскает с собой материалы, «Бланкенгагелев архив», создает историю дороги, испытывает муки творчества. «Внутренняя логика материала диктовала Алеше причудливую форму полунсторического жанра и даже не без примеси фантастики, о чем своевременно догадался Курилов» (стр. 384). Больше в главе о Курилове не упоминается. Но последовавшие далее события, данные в ретроспекции, рассказаны его воспитанником, их оценка несет на себе печать личности Курилова.

Благодаря этому читатель познает какую-то дополнительную грань личности главного героя. Обнаруживается его неотторжимость от русского национального начала.

Крестьяне в истории Алеши Пересыпкина — носители неизбежного, векового страдания народа, в потенции всегда готового перейти от терпения к возмущению. И, быть может, несколько логизированные картины войны и будущего, в которых действует Курилов, не больше приближают этого человека к читателю, чем внутренний мир Алеши, во многом созданный Куриловым.

Глубинные ассоциации, рождаемые главой «Исторические опыты Алеши Пересыпкина», ведут к дополнительному познанию душевного склада Курилова и, что еще важнее, леоновской концепции России.

Активная деятельность автора в «Дороге на океан» нарастает как бы параллельно развитию событий. Самые первые случаи авторского проявления в романе прозвучали как предвещение неизбежной смерти Курилова. Деятельность героя становится все ограничней, авторские вступления в сюжет — все более частыми.

---

<sup>11</sup> Леонид Леонов, Собрание сочинений в 9 томах, т. 6, Гослитиздат, М., 1961, стр. 383. Далее ссылки на это издание в тексте.

Развертываются картины войны будущего. Свободный мир сражается с силами Старого света. Эпизоды борьбы — значительнейшая координата, на которой строится представление о «я» Курилова и «я» автора.

Органичная для Леонова философская тема вечного движения во времени, вечного обновления материи решается здесь в связи с трагическим финалом Кирилова. Автор и герой являются к Ботхеду, ставшему во главе средиземноморского флота Оборона и Маневра. Оба они для проверки их личностей посажены в «кутузку». Возникает подлинно леоновская ситуация: герой противится авторской воле, обнаруживает стремление действовать по-своему. В подстрочном примечании Леонова, углубляющем эпизод, рассказано о поведении героя. «Алексей Никитич сердился: — ... садитесь сами, если нужно, в этот канатный ящик... и увольте меня от ваших художественных подробностей» (стр. 305). Этот человек не умел и не хотел покоряться нелепому случаю и обстоятельствам.

Но эпизод ведет к еще более глубинным мыслям автора, выводящим его из цепи обыденного, хотя условно и переведенного в далекий временной план.

Свободное обращение художника со временем приводит к тому, что самое отдаленное будущее оказывается реальностью. Рассказанное во вставной истории «Мы проходим через войну» получает иллюзию полной достоверности. Философские мысли, вложенные в подстрочные примечания, как бы дополняют смысл сюжета главы и убеждают в правдоподобии того, что происходит с героями — Куриловым и его автором.

В подстрочных примечаниях говорится о связи между поколениями людей, об органической, биологической соотнесенности современного человека с дальнейшим развитием живого. Из конкретного (и в то же время не конкретного: герои проникают в будущие века) повествование переносится в ответственно философский план. «Я разделял его, — пишет автор о Курилове, — негодование. Там было темно, стояла вонь, шуршали крысы и капала соленая вода. Кроме того, тот же материал, из которого мы с ним были сделаны, должен был пойти на образование этого потомка. Не потому ли Курилов и требовал уважения к себе, что природа дала ему напрокат этот материал раньше, чем Ботхеду?» (стр. 305).

Можно сделать вывод, что вырванность Курилова из объективных, жизненных обстоятельств не ведет к обеднению представлений о нем. Факты его биографии, которые пыталась изложить Марина и которые излагает сам автор в событийной истории, как и жизнь Ботхеда, рассказанная самим Ботхедом, — «каркасы большой судьбы, они расплывались и уходили корнями в события чужого, неведомого века. Поистине надо сотворить целый мир, чтобы подчеркнуть существование песчинки»



(стр. 305). В этом можно усмотреть определенный принцип леоповского изображения героев в далекой перспективе шереги веков. Лиза же, человек меньшего, чем Курилов, масштаба, соотносится с ним как песчинка с огромной бетономешалкой века. Но не случайно и ее берут с собой герои в одно из путешествий за пределы видимых горизонтов.

Создавая свое отступление о Ботхеде, причудливое и условное, Леопов не забывает об основной задаче: Курилов должен казаться живым, реальным, деятельным, активным участником событий. Сложность изображения этого героя такова, что он представлен как лицо конкретное, реальная личность, даже в чем-то соавтор романиста. В одно из подстрочных примечаний включен диалог (новое усложнение формы!) между автором и Куриловым. «— Погодите, — кричал я сквозь грохот Курилову, стремясь внести какой-нибудь порядок в эту ожесточенную суматоху, — начнем сначала! Остановитесь... — И бой начался снова, и мы, режиссеры события, были бессильны руководить силами, созданными нами же» (стр. 317).

Есть все основания говорить о многопроблемности таких отступлений от основной фабулы романа. Ее особенности создаются благодаря вставным эпизодам, дополненным оригинальными подстрочными примечаниями, которыми снабжены главы-отступления.

Архитектонику «Дороги на океан» Леонов виртуозно осложняет введением глав, по своему содержанию резко отделенных от основного событийного стержня. Художник в одном из высказываний определил композицию как логику авторского мышления о теме. Такой же смысл заключен в тезисе другого мастера русской прозы К. Федина: «Композиция есть логика развития темы».<sup>12</sup>

Основные авторские идеи распределяются согласно этой логике, в определенной системе и последовательности. Композиция романа «Дорога на океан», вмещающая главы, действие которых протекает в разных временных планах, продумана автором так, что допускает персонификацию художественного субъекта. Особенности построения романа — логика воплощения авторского замысла, в который входит и психологическая четкость, определенность в освещении действующих лиц.

Можно привести немало интересных проявлений авторской субъективности, связанной с жанровыми особенностями произведения и нацеленной именно на изображение внутреннего мира, психологии человека. В социальном публицистическом романе Генри Егера «Бунт обреченных» читатель встречается с очень интересным приемом авторской ретроспекции. Всем главам про-

---

<sup>12</sup> Константин Федин. Писатель, искусство, время. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 381.

изведения, развертывающим событийную историю сегодняшнего дня, предшествуют набранные мелким шрифтом заметки-сообщения. В деловой, лаконичной, информационной манере автор, по сути дела, излагает, не заботясь об образности, вторую событийную линию. Перед читателем предстают как наглядное пособие фабула не реализованная и фабула, воплощенная в сложном сюжете.

В. Кёниг в романе «Теплица» поражает удивительно напряженным, многозначительным, емким повествованием. По сути дела содержание произведения — система сложных, взаимосвязанных внутренних монологов. Они формируются социально-публицистическая определенность произведения, некоторые черты жанра. Какова же роль автора в романе? Она подчинена стремлению передать особенности исторического периода, вызванный им душевный непокой как основную черту психологии героя. Идейный замысел писателя связан с необходимостью отразить особенности нервной атмосферы, в которой живет человек. Выясняются истоки душевной сумятицы героя, близкой автору. Последний чувствует и мыслит так же, как и его персонаж. В авторских комментариях появляются кричащие нарушения синтаксических норм. Голос автора порою сливается с самовыражением действующего лица, передает трагизм и почти ненормальное психологическое состояние человека.

Композиция публицистического романа вбирает в качестве самостоятельных компонентов и обширные отступления, и вставные новеллы. В первых — художественный субъект обнаруживается в его отношении к миру, при этом часто к конкретным героям. Во вторых — идейный замысел реализуется в образах героев дополнительных историй, ответвлений от фабулярной линии.

Событийное начало усиливается отвлеченно публицистическим. Авторское вторжение активизирует типизирующую, обобщающую роль образной системы романа.

В публицистическом романе Б. Ясенского «Человек меняет кожу» своеобразие «внесюжетных элементов» в их соотносительности с композицией обусловлено введением «пауз», обширной цитацией писем, обвинительного заключения, заявлений действующих лиц в различных инстанциях. С жанровыми особенностями романа «Человек меняет кожу» связано то, что «паузы не ведут к дополнительному раскрытию настроений героев (исключением является лишь глава «Об одном американце», где раскрывается формирование личности Кларка).

Композиционным построением социально-психологического романа Федина «Братья» воссоединяются в определенной последовательности и фабула, и весь внефабульный материал: предыстория Никиты Карева, дополнительные событийные линии, «внесюжетные элементы».

Безучастность, отстраненность повествовательного начала в романе всегда кратковременна. Существенной особенностью композиции романа является сменяемость значительных по масштабам и размерам сцен, эпизодов, представляемых в каких-то своих гранях то монологом героя, то лирическим отступлением, то несобственно-прямой речью.

Как одно из проявлений узаконенной для «Братьев» прерывистости композиции выступает смена точек зрения, ракурсов, позиций изображения... Обширные монологи автора романа не содержат прямых характеристик героев. Но без них внутренний мир персонажей предстал бы как обедненный, потускневший, во многом нерасшифрованный. Связи между художественным субъектом и психологией героя отмечены особой тонкостью. Особенности, привычный ритуал семейных праздников «на русский лад» в доме Каревых — это конкретная данность, открывающая черты быта и привычек героев. Но совершается прерывистый переход к авторскому проявлению: «Давно ли потеряли мы в нашей памяти...». Знаменитое обращение-вопрос автора. Возникает проходящий через весь роман трансформирующийся образ Петербурга. В первом авторском отступлении рассказано о том, что старый город оживает, входя в нэп. На этом фоне выписаны включаемые в основную фабулу герои: Каревы, Бах, Родион, Варвара, гости. И прежде всего (для сцены именин) — интеллигенция, судьбы которой решаются в революции, изменившей Петербург. Авторское отступление соотносится с ними. Оно помогает выделить Никиту. Герой раскрывается в этом эпизоде, одном из важнейших в романе, благодаря «внесюжетному» вторжению автора. Да и все Каревы предстают здесь в определенной слитности с историческим периодом.

В авторских монологах выражена сопричастность с социальными условиями, в которых живут герои. Все включения художественного субъекта воспринимаются как обогащающие построение романа думы входящего в сюжет интеллигента, умного, аналитичного, склонного к трагическому осмыслению действительности. Этими особенностями художественного субъекта определена и тональность, и направленность освещения Никиты.

Авторские отступления занимают определенное место в структуре романа: они почти всегда или открывают главы, или предваряют значительные события. И в тех, и в других случаях они связаны с внутренним миром героев. Так, в отступлении «с виду город не похож на монастырь...» даже сама лексика (келья, послух, схима, поднимайся, достигай, упрямествуй) создает прямую проекцию на переживания, духовные искания Никиты. Иногда в романе трудно бывает различить, кого представляет читателю несобственно-прямая речь в ее взаимопереходах с авторскими вторжениями, с внутренними монологами героев — художественный субъект или действующих лиц романа.

Обширные «внесюжетные отступления» пронизаны акцентными, резкими многочисленными вопросами. Вопросы зовут читателя к соучастию, к размышлениям о героях. Они придают особые черты фединской манере обнаруживать авторскую позицию в особой экспрессивной форме. Как развернутая характеристика психологических превращений Верта и Никиты предстает внесюжетное начало главы пятой, наполненное восклицаниями, вопросами и другими приемами, создающими представление о сложности настроений человека.

«Внесюжетные элементы» в «Братьях» (отступления автора, афиша, рецензия на сонату Никиты и др.) явно, таким образом, соотносены с идейным замыслом художника, перед которым стояла задача показать героев, их духовный мир, психологию в соотносительности со временем.

В романе-эпопее реализация идейного замысла тем более не вмещается в рамки единой событийной основы.

Широкое, величавое течение событий, реальное развертывание огромного произведения вмещает и вторжение художественной субъективности. В «Тихом Доне» складывается линия экспрессивно окрашенных монологов художественного субъекта, которые системой прямых и осложненных ассоциаций объединяются в композиционную целостность с общей последовательностью действий и отношений. Иначе говоря, являются частью сюжета эпопеи.

Изумительными открытиями отмечены лирические отступления Шолохова. Их содержание неотъемлемо от потрясающей живописности, какой владеет художник в совершенстве. Лирические отступления в его романе связаны с созданием пластически ощутимых, броско и щедро нарисованных картин окружающего мира. Эпический-объективное и лирико-субъективное неотделимы и предстают в удивительном сплаве. Очень часто отступления начинаются традиционно, носят характер авторского описания или обобщения.

В спокойное, объемное повествование о войне и ее жертвах, в скорбный рассказ о тех, кто пал на полях Галиции, Буковины, Восточной Пруссии и т. д., незамедлительно вторгается взволнованный авторский голос. Рассказ перерастает в одно из самых ярких лирических отступлений «Тихого Дона». Особенностью таких авторских вторжений является обращение к конкретным проявлениям казачьего быта. Не отталкивание от реального, не порыв к отвлеченному, а, напротив, пристальное внимание к повседневному характеризует художественную природу авторских отступлений. «Билась баба и ползала в корчах по земле, а около в овечью кучу гуртились детишки, выли, глядя на мать захлебнувшимися в страхе глазами. Рви, родимая, на себе ворот последней рубахи! Рви жидкие от безрадостной, тяжелой жизни волосы, кусай свои в кровь искусанные губы, ломай изуродованные рабо-

той руки и бейся на земле у порога пустого куреня! Нет у твоего куреня хозяина, нет у тебя мужа, у детишек твоих — отца...».<sup>13</sup> Художник разворачивает картину будущей тяжелой жизни Аниськи, ее рабского полуголодного существования.

Проницательное проникновение в то, что ожидает женщину, открывает глубину огромного авторского чувства, помогающего постичь психологию и трагедию безвестной женщины. Отдельная судьба приобретает черты всеобщности и типичности.

Своеобразие лирических отступлений Шолохова определяется также и тем, что в них автор как бы передает взволнованную, экспрессивную речь, обращенную к определенному собеседнику. Тем самым обогащается представление об этом воображаемом или конкретном собеседнике, о его душевном мире. И в монологе, обращенном к Аниське, поражает проникновение в ее неизбывное горе, ее отчаяние.

В прославленном отступлении «Степь родимая!» ярко отразились основные особенности шолоховской манеры обнаруживать авторскую позицию. Здесь открываются и какие-то черты казачьей жизни, подмеченные и переданные автором. Отталкиваясь от конкретного, художник переходит к передаче высокого, пафосного, приподнятого, «к выражению патриотической идеи». Объект взволнованного, прямого обращения — «родимая степь над низким донским небом» — предстает во всей своей природной прелесть и в то же время напоминает о славном прошлом мужественного народа: «Низко кланяюсь и по-сыновьи целую твою пресную землю, донская, казачьей, нержавеющей кровью политая степь!» (т. 4, стр. 64).

Особого внимания заслуживает и то, что это лирическое отступление по смыслу неотделимо от рассказа о двухмесячной службе Мишки Кошевого в атарщиках. Этот период был очень важным в духовном созревании человека. Герою пришлось вынести трудную борьбу с самим собой. В отступлении говорится о горьком ветре, оседающем на гривах косячных маток и жеребцов. «На сухом конском крупе от ветра солоно, и конь, вдыхая горько-соленый запах, жуёт шелковистыми губами и ржёт, чувствуя на них привкус ветра и солнца». Облик коня дополняет создаваемый в отступлении величаво-эпический, в разных ракурсах воспроизведенный образ степи. Но это еще не все. Вряд ли нужно напоминать о том, как много места занимал конь в жизни казака. В отступлении, посвященном по сути дела историческим судьбам казачества в ретроспективе и в развороте будущего, художник переходит к каким-то явлениям конкретного плана, очень важным для постижения судеб героев.

Нельзя не отметить великого мастерства художника, перешедшего в данном случае от лирико-эпического, обобщающего, горя-

<sup>13</sup> Михаил Шолохов, Собрание сочинений, т. 3, Гослитиздат, М., 1957, стр. 195. Далее ссылки на это издание в тексте.

чего монолога к трогательной и живописной картине. Переход этот резок, происходит без опосредующих звеньев: «У него маленькая сухая змеиная голова. Уши мелкие и подвижны. Грудные мускулы развиты до предела. Ноги тонкие, сильные, бабки безупречны, копыта обточены, как речной голыш. Зад чуть висловат, хвост мочалист. Он — кровный донец. Мало того: он очень высоких кровей, в жилах его ни капли иномери, и порода видна во всем. Кличка его Мальбрук» (т. 4, стр. 64).

Лишь после рассказа о Мальбруке и его «подвигах» Шолохов вновь обращается к событиям службы Кошевого, стоящего перед важными вехами своей жизни.

Возникает неслучайная соотнесенность образа Мишки с основной идейной направленностью пространныго лирического отступления. Связь между духовным миром героя и взволнованным обращением к степи несомненна.

Шолоховские лирические отступления в «Тихом Доне» отличаются еще одной яркой особенностью. Они часто вырастают из развернутых пейзажных зарисовок. Вернее, являют собой сложный сплав с картинами природы.

Одна из глав четвертого тома «Тихого Дона» открывается эпической картиной-пейзажем: «Пугающие тишиной, короткие дни под исход казались большими, как в страдную пору. Полегли хутора глухой длинной степью. Будто вымерло все Обдонье, будто мор опустошил станичные юрты. И стало так, словно покрыла Обдонье туча густым, непросветно-черным крылом... С утра в Татарском застилал землю туман. Гора гудела к морозу...». Настроение, тревожное, сумрачное, передало уже в пейзажной зарисовке, переходящей в краткое описание исполненной драматизма жизни хуторян. Как в природе было что-то зловещее, пугающее («вечерами из-за коний голого леса почь поднимала калено-красный огромный щит месяца», т. 4, стр. 113), так и казаки, самовольно вернувшись домой, стояли перед страшной неизвестностью. Каким великолепным штрихом открывает Шолохов безнадежность положения вернувшихся! Казак, проведя ночь дома, «пoutру выбирался на шлях, с бугра в остатний раз глядел на белый мертвый простор Дона, на родимые места, кинутые, быть может, навсегда». Мертвый простор Дона... Детали из мира природы, привычной и родной, вдруг приобретают такую экспрессивную окраску, что следующее далее прямое авторское вторжение рассекает повествование, наполняет его трагизмом, становится потрясающим предварением роковых событий: «Кто зайдет смерти наперед? Кто разгадает конец человеческого пути?.. Трудно шли кони от хутора. Трудно рвали от спекшихся сердец казаки жалость к близким. И по этой перенесенной поземкой дороге многие мысленно возвращались домой. Много тяжелых думок было передумано по этой дороге... Может, и соленая, как кровь, слеза, скользнув по крылу седла, падала на стынувшее

стремя, на искусанную шипами подков дорогу. Да ведь на том месте по весне желтый лазоревый цветок расставанья не вырастет» (т. 4, стр. 114).

И вновь события реальной жизни Мелехова. Действие переносится в повседневный конкретный план. Следует эпизод возвращения Петра, напряженные разговоры. Экспозиция главы предваряла и объяснила решение, принятое Мелеховыми, колебания братьев, сложность ситуации и еще большую сложность выбора пути.

Смысл лирического отступления Шолохова соответствует тому, что происходит в жизни его героев. В иных случаях возникают контрасты между взволнованной, радужной и жизнеутверждающей тональностью авторского отступления и нарисованной им картиной реальной жизни. Чаще всего в таком контрастном сопоставлении решается тема смерти, трагического финала жизни того или иного героя.

Шолохов вводит в сюжет своей эпопеи и документальные материалы, не ослабляющие художественную цельность всего повествования.

При неизбежном наличии условности в произведениях искусства усилия художников бывают направлены на создание максимальной иллюзии достоверности изображаемого. Тем серьезнее и ответственнее введение в повествование всего «лишнего». Документальные материалы, пусть даже очень важные сами по себе, лишь в некоторых случаях могут послужить принципу жизненного правдоподобия (например, в «Тихом Доне», в «Хождеши по мукам», в романе Б. Ясенского «Человек меняет кожу»), чаще они приводят к нарушению стройности архитектоники.

В обстоятельном исследовании М. Кузнецова «Советский роман» уделено специальное внимание таким «внесюжетным элементам», как документальные материалы, и стоящей за ними проблеме вымысла и факта. Автор ссылается на пример М. Шаггинян, включившей в «Гидроцентральный» докладные записки геологов, техническую документацию, научные выступления. Приводится и не менее показательный пример романа В. Катаева «Время, вперед!», где цитируются партийные документы и технические статьи.

В книге сделано правильное замечание о том, что «с развитием литературы крайности отмирают», и указываются примеры этих крайностей (романы «Большой конвейер» Я. Ильина и «Время, вперед!» со статьями о технологии бетонного замеса).

В анализе русской романистики начала 30-х годов, проведенном исследователем, содержится правильное положение: «Тут множество решений, подчас наивных или скоропалительных, попыток взять крепость новой темы „в лоб“, „лихим налетом“. У Гладкова не только в „Цементе“, но и в „Энергии“, и в „Клятве“ — нередко „нажим“ на риторичку, декламационное

восхваление труда, трудового ритма, индустриального пейзажа и т. д. Шагинян, Катаев, Ильин, Авдеенко вставляют в „сыром“ виде огромные цитаты из технических статей, книг, таблиц и чертежи. . . Новые краски находят Шолохов, Горбатов, Леонов, давая лирически окрашенное изображение труда своих героев».<sup>14</sup>

Наблюдения литературоведа не вызывают сомнений. Введение сухой документации в художественные произведения интересуют М. Кузнецова в связи с нарушением или сохранением стройности композиции и с общими жанровыми чертами русского романа определенной поры.

В приведенной цитате из книги сказано о лирически окрашенном изображении труда. Продолжая эту мысль, можно поставить вопрос о соотношенности документального материала с раскрытием субъективно личного в человеке, его психологии. По-видимому, документы, отчеты, отрывки из газет и т. д. в этом плане наименее показательны и целенаправлены. Чаще происходит поглощение эмоционального интеллектуальным, деловым, логическим.

Приемы введения вставных материалов, лирических отступлений в современном романе в каждом отдельном случае обусловлены авторским восприятием действительности. Формирующее сюжетное начало исходит от автора, в сюжете заложена великая возможность познания характера. Порою вторжение в повествование материала, не связанного с основной событийной линией, необходимо для замедления действия, доведенного до кульминационного пункта.

В изображении мучительного душевного кризиса, изнуряющего разлада героя с самим собой наступает перерыв. Художник обращается к другим историям, к отвлеченным раздумьям, к уводящим от фабулы построениям. Поучительные притчи Пчхова снимают тягостную напряженность горячечных метаний Митьки Векшина. Но рассказанное примусником в то же время не уводит в сторону от постижения особенностей духовного склада заблудшего и павшего человека. В конечном итоге с притчей Пчхова оказываются связанными перспективы формирования характера московского вора, прослеживаемые не только на протяжении романа, но и за его пределами.

«Разорванность сюжета» в советском русском романе связана не с отражением разорванности сознания, психологии человека XX века, стоящего перед шеренгой тягостных, неразрешимых проблем. Даже Григорий Мелехов и Дмитрий Векшин с их неповторимо извилистыми и запутанными поисками представлены не как жертвы мира, несущего лишь ужасы и растерянность. За их фигурами у Шолохова и Леонова вырастает идея великой

---

<sup>14</sup> М. Кузнецов. Советский роман. Очерки. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 188.



правды века, в которую художники верят. Внутренняя разорванность и противоречивость сознания и психологии героев Шолохова и Леонова не абсолютизируется художниками, не воспринимается как непременное качество человека в период бурных социальных потрясений.

Лирические отступления в «Тихом Доне» и «Воре» при всей их художественной непохожести во многих случаях как бы снимают чрезмерную напряженность, экспрессивность душевной жизни героев и в то же время шире и объемнее открывают особенности и богатство этой жизни.

Внешняя сюжетная и временная цельность в связи с такими приемами изобразительности нарушается. Происходит и нарушение привычных повествовательных рамок. Но изломанность сюжета в данных случаях не вредит замыслу авторов, а напротив, способствует удивительному внутреннему единству всех компонентов произведения, стройности композиции как логике мышления автора об основной проблематике. Истории героев приобретают благодаря авторским комментариям художественно-общественное значение.

Непрерывное участие автора в романе часто связывают с очень подробными изложениями предыстории героев. Романная форма, как указывалось, не исключает, а скорее подразумевает щедрое описание того, что было с персонажами до их вступления в действие и во многом сказалось на их облике, поведении, образе мыслей.

В заслуживающем внимания анализе образа повествователя в «Тихом Доне» Шолохова, проделанном Н. Маслиным, выясняется связь этого образа с художественной структурой романа и с созданием стилистического единства произведения.

Выводы литературоведа неоспоримы: «Образ повествователя — ключ к целостному идейному и художественному анализу литературного произведения».<sup>15</sup>

Но затем рассуждения исследователя протекают следующим образом: «В построении романа М. Шолохова есть устойчивые, повторяющиеся из книги в книгу приемы. К ним, в частности, относится разделение повествования на биографическую „предысторию“ (в «Тихом Доне» — и на родословную), не входящую в развитие сюжета, и на непосредственное изображение героев в ходе сюжета». И далее: «У М. Шолохова рост и развитие героев в „Тихом Доне“ и в „Поднятой целине“ передается как в сюжете, так и в излагаемой автором „предыстории“. И разве могла бы быть полной характеристика деда Щукаря без трагикомических историй его жизни в прошлом, использованных писателем также в качестве „предыстории“?».<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Н. Маслин. Роман Шолохова. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 60.

<sup>16</sup> Там же, стр. 60, 61.

Бесспорно, критик прав в том отношении, что вся предыстория героев принадлежит знающему человеку — повествователю, писателю. Она может выглядеть изолированной от конкретного, картинно-живописного изложения событий. Но выключать ее из сюжета не представляется возможным, ее роль в развитии сюжета очень велика. Даже в тех случаях, когда может создаться иллюзия полной оторванности предыстории от событийной линии, она не является чем-то посторонним, привнесимым извне.

Велика роль предыстории не только в формировании характеров, но и в обнаружении, в проявлениях этих характеров. В прошлом гнездятся и истоки, и расшифровка индивидуальности деда Щукаря. Этим прошлым, предысторией обусловлены нюансы его поведения в период, когда разворачивается действие «Поднятой целины».

Предыстории вряд ли можно отнести к числу «внесюжетных элементов». Они включаются и в произведения, в которых никак не связаны с выявленным авторской активностью.

Предыстории часто трудно отделить от событийной линии. Велика их роль в раскрытии внутреннего мира человека, но они обычно не воспринимаются как «внесюжетные элементы».

Исследование внутреннего мира человека достигается в художественной литературе различными путями. Формы разворачивания, структуры романтического действия поражают многообразием. Рождаются все новые приемы раскрытия души человека, среди них можно выделить различные виды «внесюжетных элементов», часто играющих значительную роль в изображении сложной душевной жизни героя.

# Оглавление

	Стр.
От редакции . . . . .	3
А. Павловский. О психологическом анализе в советской литературе. (В историографическом аспекте) . . . . .	9
А. Иезуитов. Проблема психологизма в эстетике и литературе	39
Ю. Андреев. Человек в мире. Поиски и утверждение принципов социально-психологического анализа в советской литературе 20—30-годов . . . . .	58
А. Бритиков, М. Шаталин. Становление психологизма в «деревенской» прозе (20—начало 30-х годов) . . . . .	102
А. Смородин. Становление социалистической личности в литературе 30-х годов. (Очерк, рассказ, роман) . . . . .	150
Л. Дементьева. Из наблюдений над мастерством Горького-психолога. («Жизнь Клима Самгина») . . . . .	197
В. Крылов. Концепция нового человека и принципы раскрытия внутреннего мира героев у Л. Леонова . . . . .	223
Н. Грознова. Из наблюдений над особенностями психологизма в трилогии К. Федина (в связи с проблемой исторического времени) . . . . .	254
В. Байтц (ГДР). Заметки о психологическом анализе в современной советской прозе . . . . .	283
В. Протченко. Человек и его труд в современной повести о деревне . . . . .	293
А. Павловский. Личность и эпоха в современной лирике (О психологическом облике поэта) . . . . .	331
К. Курова. «Внесюжетные элементы» и внутренний мир героя . .	372

## **Проблемы психологизма в советской литературе**

*Утверждено к печати*

*Институтом русской литературы (Пушкинский дом)*

*Академии наук СССР*

Редактор издательства *А. Л. Лобанова*

Художник *М. И. Разулевич*

Технический редактор *И. М. Кашеварова*

Корректоры *К. И. Видре* и *В. А. Пузиков*

Сдано в набор 24/III 1970 г. Подписано к печати 2/X  
1970 г. Формат бумаги 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. л. 12<sup>3</sup>/<sub>8</sub>. Печ.  
л. 24<sup>3</sup>/<sub>4</sub> = 24,75 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 26,39. Изд.  
№ 4268. Тип. зак. № 860. М-31719. Тираж 4000.  
Бумага № 1. Цена 1 р. 86 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»  
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

---

1-я тип. издательства «Наука».

Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
158	2 снизу	стоящий	стоящей
180	2 — » —	, что видела	и, что видела
283	1 сверху	Байтц	Байтц
326	7 снизу	их натур	ее натуры
382	3—4 сверху	поставленный	поставленным
384	7 — » —	Кирилова	Курилова

Проблемы психологизма в советской литературе.