

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ
РЕАЛИЗМ
И КЛАССИЧЕСКОЕ
НАСЛЕДИЕ

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО
АН СССР

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

(ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА)

Под общей редакцией
Н. К. Гея и Я. Е. Эльсберга

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1960

Оформление художника
Н. УСАЧЕВА

ВВЕДЕНИЕ

Расцвет личности в советском обществе, рост и формирование в нем новых людей, воспитательное влияние художественной литературы, с такой целеустремленностью и глубиной подчеркнутые в материалах и решениях XXI съезда КПСС, в речи Н. С. Хрущева на III съезде писателей СССР,— все это настоятельно ставит перед нашей литературной наукой задачу углубленной разработки проблемы человеческого характера.

Постановка вопроса о типическом характере как важном (но не единственном) критерии художественности и вообще предпринятая в данном коллективном труде разработка проблемы характера своевременны и с точки зрения нынешнего состояния советской литературы.

При всех значительных успехах последних лет в нашей литературе еще мало подлинно сильных, творческих и ярких характеров, концентрированно, пластически воплощающих те замечательные человеческие качества, которые присущи советским людям.

В целом ряде произведений нет жизненных глубин, нет плодотворной почвы, где характеры могли бы пустить корни, и нет взлетов, которые приближали бы эти образы к идеалу. Не удивительно, что такие характеры оказываются неспособными выразить чувства и мысли людей нашего времени.

Между тем народ, обладающий колоссальным политическим опытом, вынесший на своих плечах титани-

ческую борьбу с фашизмом, строящий коммунизм и научившийся теоретически осмысливать свою общественную практику, народ, достойный преемник и продолжатель великой культуры прошлого,— такой народ не может не отличаться изобилием самобытных и красочных, многогранных и творческих, растущих и всесторонне развивающихся характеров.

Именно социалистический реализм является тем творческим методом, которому в наше время дано развивать традиции изображения мощных и богатых характеров, способных оказать могучее воспитательное влияние на людей, поднимать их к великим делам коммунизма.

В своей книге «Поэтический принцип» И. Бехер считает эпоху Возрождения тем периодом, который впервые ознаменовался «развитием личности в искусстве». Для модернизма же на рубеже XIX и XX веков характерно «растворение личности в ее художественном изображении». Этому И. Бехер с полным правом противопоставляет стремление передового, вдохновленного социалистическими идеалами искусства к «образу совершенного человека»¹.

Эстетика и теория литературы, находящаяся под модернистскими влияниями и апологетически пропагандирующая буржуазный индивидуализм, вместе с тем пытается оправдать неспособность и нежелание модернизма создать глубокий и цельный образ человека. В этом отношении можно сослаться на вышедшую не так давно книгу Р. Бринкманна «Действительность и иллюзия». Здесь, с одной стороны, субъект как подлинный фокус модернистского искусства противопоставляется объективной действительности: «...то, что XIX век понимал под действительностью, является теперь лишь поводом для воссоздания подлинной «действительности», как мы ее теперь понимаем, то есть того, что пережито, испытано, познано субъектом... Действительность как более или менее «объективная» фактичность, существующая вне субъекта, разоблачена как поверхностный обман, как не-действительность».

¹ Johannes R. Becher, Das poetische Prinzip, Aufbau-Verlag, 1958, S. 256, 260.

Но вместе с тем Р. Бринкманн вынужден сознаться, что «ход вещей», то есть логика развития модернистской литературы, «привел к растворению и сознания своего «я», почему субъекту в литературе Бринкманн присваивает определение «трансцендентальный»¹.

Распад личности, изображение человека как лунатика, неспособного сопротивляться потоку нахлынувших на него иррациональных и смутных чувствований, замкнутого в этом потоке, закрывающем от него мир, такое изображение, противостоящее, в сущности, самому понятию характера, связано с неверием в народ и в человека, в их способность к росту и развитию.

А. Лефевр, чьи ревизионистские воззрения уже были подвергнуты критике в нашей печати, в одном из своих позднейших выступлений следующим образом характеризует современного человека: он «сегодня не достигает собственного роста, он бежит сам за собой, созданные им образы опережают его»².

Лефевр не верит в то, что революция способна решить этические и эстетические проблемы; коренные изменения в жизни человека кажутся ему возможными едва ли не через тысячелетие. Естественно, что при таком взгляде на будущее человек воспринимается как слабое и растерянное существо, способное лишь к весьма неясным и, в сущности, бесцельным порывам.

Для буржуазной модернистской литературы в высшей степени характерен тот человек-одиночка, который выступает перед нами в творчестве Альбера Камю. Это человек неразвитой и слабой мысли, которому передовая идея кажется лишь покушением на его духовную свободу (а по сути дела на его духовную бедность), бесильный перед действительностью, воспринимаемой как полный угроз хаос и поток бедствий и насилия. Это — человек не только не перестраивающийся, но и неспособный познать жизнь, он лишь простирается перед нею ниц в поисках озарения, которое, однако, способно только окончательно убедить его в непознаваемости действительности.

¹ Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion*, Tübingen, 1958, S. 328, 333.

² «Cercle Ouvert», № 11, *Le romantisme révolutionnaire*, Paris (1957), p. 18.

Этому «герою» модернизма социалистический реализм противопоставляет человека-творца, воодушевленного идеалами коммунизма, переделывающего жизнь, идущего вперед вместе со своим народом.

Типический характер как отражение богатства человеческой личности в ее развитии, в расцвете всех ее физических, эмоциональных, интеллектуальных сил, как воплощение нового, положительного, или как выражение стремления к новому, передовому, а тем самым типический характер как образ, в котором сконцентрирована могучая энергия, обогащающая нашу духовную жизнь, способная содействовать перестройке человеческой души, — такой характер воплощает собою основную линию развития литературы социалистического реализма. Об этом за последние годы с особенной ясностью свидетельствуют главы второй части «Поднятой целины» Шолохова и «За далью — даль» Твардовского.

Черты героя социалистического реализма легко увидеть и в ряде других произведений современной литературы. Остановимся только на одном примере. Мы имеем в виду образ Ленина, созданный Н. Ф. Погодиным и Б. А. Смирновым в «Третьей Патетической», в спектакле МХАТ, поставленном М. Н. Кедровым.

Самая сильная сторона этого образа заключается в органическом сочетании духовной мощи и идейной непреклонности с многосторонностью черт характера, с огромным человеческим богатством. Это действительно «самый человечный человек» (Маяковский), беспредельно богатый мыслями, чувствами, пониманием людей, мира. Этому человеческому богатству соответствует и многогранность художественного рисунка роли. Б. Смирнов передает и мудрое раздумье Ленина, и беспримерную политическую проницательность и последовательность его мысли, и тот не знающий покоя динамический «азарт юности, каким он насыщал все, что делал» (Горький).

Правдиво показано вместе с тем, как трагическая тень смертельного недуга уже надвигается на эту титаническую энергию, — трагизм этот осознан притом носителем этой энергии и ни на йоту вместе с тем не ослабляет ее мощи. Сцена в Горках вызывает то щемящее сердце ощущение, которое испытал Горький: «Необычайно и странно было видеть Ленина гуляющим в парке Горок, — до такой степени срослось с его образом

представление о человеке, который сидит в конце длинного стола и, усмехаясь, поблескивая зоркими глазами рулевого, умело, ловко руководит прениями товарищей или же, стоя на эстраде, закинув голову, мечет в притихшую толпу, в жадные глаза людей, изголодавшихся о правде, четкие, ясные слова».

В наше время, когда необычайно ускорился ход истории и общественной жизни, когда усложнились и углубились связи человека с миром, с жизнью народа и обострилось сознательное понимание этих связей, особенно большое значение приобретает для искусства живое воплощение того бурного жизненного исторического движения, в котором каждый человек находит свое место, несет ответственность за этот свой выбор и вступает в сложные взаимоотношения с другими людьми. В пьесе Погодина от образа Ленина идут нити ко всем другим персонажам, и, естественно, по внутренней логике пьесы и характеров, каждый из них, даже порой не сознавая того, занимает ту или иную позицию по отношению к Ленину, к социалистической революции, к выдвинутым ею вопросам.

Б. Смирнов создает могучий, цельный, творческий, народный, глубоко национальный характер, связи которого с миром невиданно многообразны и действенны. Перед нами тот, кто,

Землю
 всю
 охватывая
 разом,
видел
 то,
 что временем закрыто.

Идеи Ленина, он сам направляют духовный, творческий, общественный рост каждого исторически обусловленный и закономерный в ходе социалистической революции,— такова мысль пьесы, соответствующая коренным новаторским особенностям социалистического реализма.

Изучая проблему характера, авторы коллективного труда исходят из определения Энгельсом характера в реализме («типический характер в типических обстоятельствах») и художественной практики XIX—XX веков.

Интересующая нас проблема исследована еще недо-

статочно, а главное, по преимуществу эмпирически, без стремления обобщить наблюдения, сделанные на основе творчества того или иного большого писателя, и понять этот богатый материал в связи с закономерностями литературного развития, как ответ на исторические народные потребности, как глубокое и обобщающее отражение самой действительности. Одна из немногих современных работ, решающих проблему характера теоретически углубленно и в большой исторической перспективе,— книга Д. С. Лихачева «Человек в литературе древней Руси» (1958).

Конечно, не всегда образ человека выступал и выступает в литературе как характер, что, однако, только подчеркивает важность задачи изучения типического характера в реализме.

Характер в литературе может быть понят лишь в связи с породившим его историческим этапом народной жизни, сущностью и изменениями национального характера. Вместе с тем характер в литературе должен быть осмыслен в связи с национальным и мировым литературным опытом, эстетическими потребностями, в нем обозначившимися, и прежде всего исторически развивающимися принципами художественного изображения человека. Притом очевидно, что эти две стороны тех сложных связей, в которых возникает характер в литературе, неразрывным образом соединены между собою, ибо эстетическая потребность, закономерно назревшая в художественном развитии человечества и обусловленная в конечном счете экономически, способна полнокровно осуществиться лишь тогда, когда такая необходимость вызывается объективными условиями общественной жизни.

Для литературной науки, особенно когда она изучает реалистическое произведение, характер — это художественный образ человека, воссоздающий его целостный облик, во всем своеобразии и многосторонности внешних и внутренних черт, побуждений и поступков, мыслей и переживаний и социальных связей в их глубоком и органическом единстве.

Целостное воплощение человека — отличительная черта реалистического характера. Поэтому ошибочна точка зрения, согласно которой реализм — особенно часто так характеризуют социалистический реализм — сосре-

доточивает свое внимание только на поступках и действиях героя.

Н. С. Хрущев сказал на митинге в станице Вешенской: «Для советской литературы важно не только запечатлеть дела и подвиги людей, но и показать идейные истоки героизма, рождающегося в борьбе за победу коммунизма. ...Наше искусство призвано глубоко и правдиво показывать рождение подвигов, раскрывать духовный мир нашего современника, его чувства, думы и стремления».

Н. С. Хрущев исходил при этом из художественного опыта М. А. Шолохова, который «...создал образы людей труда, показал сложный и богатый духовный мир простого человека. ...Писатель сумел глубоко и проникновенно запечатлеть духовные побуждения, передать внутренний мир своих героев»¹.

Духовный рост советских людей требует от литературы всестороннего изображения ее героев. Схожие между собою поступки могут исходить из различных побуждений, обладать различными истоками. Воспитание нового человека, будущего человека предполагает освобождение его от остатков всех и всяческих пережитков прошлого, старого. Только глубоко проникая во внутренний мир человека, наша литература выполнит эту большую задачу.

Но, с другой стороны, неправильно, конечно, сужать художественное создание характера до воспроизведения лишь внутреннего склада человека в отрыве от общественной практики. Вместе с тем очевидно, что соотношения внутренних и внешних черт характера могут быть в литературе бесконечно разнообразными.

Лишь исследование диалектики общего и индивидуального в типических характерах способно указать литературной науке верный путь. Диалектика эта может быть чрезвычайно сложной, и в каждом типическом характере она проявляется по-своему, ибо каждое художественное решение, отражая общие закономерности художественного развития, индивидуально, неповторимо.

Именно исходя из этого, «концепция характера», в ее неразрывном единстве с идейностью, и рассматривается в статье Н. К. Гея как один из важнейших кри-

¹ «Правда», 1959, 1 сентября.

териев художественности произведений социалистического реализма. Причем, разумеется, учитывается то своеобразие индивидуального подхода писателя к созданию характера, которое определяет концентрацию внимания на тех или иных сторонах человека.

Литературная наука, изучая характер в реализме как художественный образ, обязана одновременно, пользуясь всеми имеющимися у нее материалами и средствами, выработать ясное представление о характерах в самой действительности той или иной эпохи (а отнюдь не только современности), которые явились отправной точкой для создания соответствующих характеров в литературе.

В течение нескольких лет проблема типического характера подменялась в нашем литературоведении проблемой типизации, понимаемой в весьма обедненном и бесспорно искажающем мысль Энгельса духе: из типа выхолащивался характер, индивидуальное богатство личности, и социальный тип отождествлялся с характером в литературе.

Авторы работ, составляющих настоящий коллективный труд, стремятся прежде всего к тому, чтобы показать, как индивидуально неповторимое, своеобразное, глубоко оригинальное сочетается в типическом характере, создаваемом писателем-реалистом, с типическими чертами эпохи — с теми сложнейшими, нередко много-степенно опосредствованными отношениями, которыми отдельный человек оказывается связанным с классовой, политической, идейной борьбой эпохи, с силами, в ней участвующими, с культурой своего времени, с другими людьми.

Применительно к отдельным писателям (Пушкину, Толстому, Горькому, Маяковскому, Брехту, Шолохову) вопрос этот поставлен всеми авторами данного коллективного труда. Особенно подробно соотношение «типа» и «этого» (которое отнюдь не является тождеством) рассматривается в работе Н. В. Драгомирецкой.

Автор обращается к одному из самых сложных примеров такого диалектического сочетания общего и индивидуального в художественном образе — к образу Григория Мелехова, вокруг которого на протяжении почти двух десятилетий вновь и вновь вспыхивают горячие споры.

Существовала и существует тенденция отделять Григория, как отщепенца, непреходимой гранью от народ-

ных масс. С другой стороны, в статье А. Ф. Бритикова¹ особенно ясно высказано мнение, сводящееся к тому, что Григорий выражает историческое заблуждение, свойственное массе.

Думается, что обе эти точки зрения уязвимы прежде всего потому, что для них диалектика общего и индивидуального в образе Григория Мелехова, в сущности, более или менее неизменна, неподвижна, по крайней мере в основных своих чертах. Кроме того, типический характер отождествляется здесь с социальным типом.

В трагической эпопее «Тихий Дон» (так охарактеризовал это произведение В. Ермилов) связь ее героя Григория Мелехова с жизнью казачьей массы выступает в сложных видоизменениях.

Если в определенные моменты своей жизни Мелехов действительно разделяет историческое заблуждение той массы, с которой он кровно связан, то, с другой стороны, он опускается до отщепенства, причем, однако, и в этом страшном положении отличается — именно поэтому образ этот до конца трагичен — *сознанием* ужаса своего падения и *мучается* этим. И потому этот яркий, сильный, чуткий, глубоко чувствующий характер, истоки которого лежат в социальных слоях, принадлежащих к массе трудящихся, обладает несомненной исторической значительностью. Именно эту мысль подчеркивает Н. В. Драгомйрецкая.

Вместе с тем в работе показано, что Григорий, кровно связанный с еще отсталой частью народа, оказывается в состоянии острого конфликта (также изменяющегося) с революционным пролетариатом, с большевистской партией, с пролетарской диктатурой. Забывать об этом — значит забывать о классовой борьбе эпохи, о классовом составе народа той поры, о противоречиях внутри него.

Величие Шолохова и заключается в способности воплотить сложнейшую диалектику общего и индивидуального, создать неповторимый образ трагического героя и связать его с событиями всемирно-исторического значения, с жизнью масс.

¹ Историко-литературный сборник, Институт русской литературы (Пушкинский дом), изд. АН СССР, 1957, стр. 149—192. См. также «Вопросы литературы», 1958, № 12, статью А. Ф. Бритикова.

Характер Григория Мелехова является одним из самых ярких примеров того, каковы огромные возможности метода социалистического реализма в раскрытии внутреннего богатства человеческой индивидуальности, в ее чрезвычайно сложных связях с общественной борьбой и движущими силами последней.

Те буржуазные критики, которые не решаются преуменьшать художественную мощь «Тихого Дона», пытаются противопоставить это произведение советской литературе в целом. Нетрудно, однако, увидеть, что в фокусе эпопеи Шолохова, как и литературы социалистического реализма вообще, находится духовный рост советского народа, его сознания, рост личности, эти сложнейшие процессы, развивавшиеся в самых бурных и острых противоречиях и конфликтах.

В этой связи хочется сказать, что некоторым нашим критикам свойственна недооценка сложности пути и личности Григория Мелехова и, в особенности, своеобразного, хотя и крайне противоречивого роста его сознания именно как трагического героя. Ведь этот страстный и импульсивный человек стал — но слишком поздно — и умным человеком; он понял беспощадность классовой борьбы и последствия, вытекающие отсюда для него самого.

Опустошенность Григория и его отщепенство иного склада, чем опустошенность и отщепенство Капарина или Чумакова. В Капарине — растленность интеллигента, кровно связанного с эксплуататорскими классами и готового на любую гнусность ради собственного спасения; в Чумакове — цинизм головореза, профессионального бандита, палача. Опустошенность же Григория трагична; этот заблуждавшийся человек из народа понял многое, но слишком поздно.

Но тем самым характер Мелехова и погубленные в нем возможности говорят и о тех перспективах духовного роста, которые неотрывны от исторических судеб нашего народа, на долю которого выпал классовый, политический, революционный, идейный опыт совершенно исключительного всемирно-исторического значения, выпали «университеты», беспримерные по богатству знаний и выводов.

Полный противоречий рост сознания Григория и объясняет нам важную художественную особенность по-

следней части «Тихого Дона». Чем ближе к окончанию эпопеи, тем более «крупным планом» выступает в ней ее герой. На последних ее страницах именно в Мелехове отражается и через него осмысливается мир и его противоречия. Другие действующие лица — кроме Аксиньи — ушли далеко на задний план повествования.

Как правильно говорит В. Б. Шкловский, Григорий и Аксинья «перед концом романа ощущают мир обновленным»¹. И происходит это именно потому, что теперь Григорий стал глубоко понимать не только самого себя, но и мир, который вместе с тем становится ему недоступным.

И мне представляется совершенно ошибочной та точка зрения на Григория Мелехова в эпилоге шолоховской эпопеи, которая выражена Л. Г. Якименко в следующих словах:

«В конце книги Григорий Мелехов лишается всяких характерных черт. Бородатый и страшный на вид человек стал перед нами на развалинах старого мира. И в этой бедности его внешнего облика выразилась вся глубина духовного опустошения, того краха, которым завершилась его жизнь»². Такой Григорий не был бы трагичен, это было бы страшное животное, способное внушить лишь ужас и отвращение. Но разве это чувство испытываем мы, когда, глубоко вздохнув и ощущая просветляющую скорбь прощания с героем Шолохова, расстаемся с ним для того, чтобы вновь не раз вернуться к этому произведению и к его герою, как к подлинно классическим художественным созданиям?

В реализме характер не может быть изображен вне картины объективной действительности, вне «типических обстоятельств», которые, однако, у нас нередко истолковываются весьма ограниченно и обедненно и сводятся порой всего лишь к социально-бытовой среде, непосредственно то или иное действующее лицо окружающей.

Участники настоящего коллективного труда стремились обосновать более глубокое, на их взгляд, и именно поэтому конкретно-историческое понимание столь важной эстетической категории, как «типический характер в типических обстоятельствах», имея в виду под последними всю сложность тех непосредственных и опосред-

¹ «Новый мир», 1959, № 8, стр. 210.

² «Вопросы литературы», 1958, № 12, стр. 46.

ствованных связей, которые соединяют человека с миром, с другими людьми.

В работе С. Г. Бочарова показано, как усложнение и убыстрение исторического развития и развития литературы ведут к изображению человека во все более сложных взаимосвязях с «общей жизнью», с самыми различными ее сторонами и даже с людьми, непосредственно с данным лицом вовсе не соприкасающимися.

Вопрос о духовной насыщенности и многогранности лирического образа и характера поэта социалистического реализма, о субъективном (но никак не субъективистском, в духе «самовыражения») богатстве этого образа, неотрывном от богатства самой объективной действительности, освещен в статье В. Д. Сквозникова, анализирующей существенные критерии художественности лирики и критикующей в этой связи ограниченность и односторонность концепции лирического героя.

Далее, характер в литературе — это также вытекает из предыдущего — должен рассматриваться в неразрывной связи с тем «куском жизни», с той картиной мира, которая воссоздается в данном произведении, в сложном взаимодействии и взаимоотражении со всеми образами последнего.

Наше литературоведение твердо стоит на почве материалистического понимания связи литературы и созданных ею характеров с народной жизнью. Характер в реализме, объективно истинный образ, правдиво изображает духовный склад людей данной эпохи. Поэтому характеру в реализме и свойственно «саморазвитие», в том смысле, что он обладает внутренней логикой развития, которой в известном смысле подчиняется и сам создатель его. Но эти исходные положения никак не позволяют игнорировать художественную специфику литературного характера и упрощенно отождествлять его с тем жизненным социальным типом или тем прототипом, фотоснимком с которого он якобы является. Особенно часто такое отождествление имеет место тогда, когда речь идет о современной литературе и современной жизни. Именно потому, что последняя известна не из книг, а по личному опыту, так естественно узнавать ее типы в типических характерах, созданных литературой, не задумываясь над принципами художественного воссоздания их.

На самом же деле каждый подлинный и особенно реалистический типический характер в литературе является художественным открытием таких характеров (или тех, или иных сторон их), существующих в самой действительности, которые ранее не были увидены и осознаны современниками, по крайней мере с такой глубиной и наглядностью.

В упомянутой выше книге Д. С. Лихачева говорится, в частности, об одном таком открытии — о том, как впервые на Руси проблема «характера» встала в повествовательной литературе XVII века. Исследователь совершенно прав, указывая на то, что открытие это вовсе еще не говорит о том, что сложные и яркие характеры не существовали в самой действительности в предшествующие века, когда в литературе изображались лишь психологические состояния, а не характеры¹. Но такого рода сопоставления жизни и литературы заставляют рассмотреть также сложный вопрос о том, каким историческим изменениям подвергался характер в самой действительности. Тогда размах и значение того или иного художественного открытия станут особенно ясными.

Во всяком случае, литературная наука призвана исследовать принципы соответствующего жизненной правде воссоздания характера в творчестве того или иного писателя во всем их неповторимом своеобразии и в неразрывной связи с развитием художественной мысли в данном произведении. Нельзя допускать упрощенного отождествления типических характеров с социальными типами, представляющими те или иные общественные группы.

Остановимся, с этой точки зрения, например, на «Хождении по мукам» А. Н. Толстого.

Думается, что для понимания характеров этого произведения очень существенно то, что оно, с точки зрения своего внутреннего строения и развития заложенной в нем художественной мысли, состоит как бы из двух взаимодействующих концентрических кругов, из которых малый «внутренний» выступает по преимуществу как семейно-лирический, а второй, большой «внеш-

¹ См. Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, изд. АН СССР, 1958, стр. 8 и сл.

ний» — как народно-эпический, хотя, конечно, самое это деление и эти определения в известной мере условны.

«Малый» круг сложился еще в «Сестрах» и, начиная с этого романа и особенно в дальнейшем развитии трилогии, все более смыкался с ее «большим» кругом. С этим первым кругом связаны прежде всего Телегин, Даша, Катя и Рошин, со вторым — огромное большинство действующих лиц. Легко убедиться, что художественные функции этих двух групп персонажей, рассматриваемых в самых общих своих чертах, обладают серьезными отличиями.

Хотя, конечно, не только Телегин и Рошин, но и Даша и даже Катя принимают активное участие в разворачивающихся перед ними событиях, тем не менее, в основном и главным, их роль, с точки зрения внутренней логики произведения, это роль обозревателей огромной революционной панорамы, величие которой отражается в их переживаниях, думах и поступках и учит их найти верный путь к родине. «Потерянная и возвращенная родина» — так сам А. Н. Толстой определял тему трилогии, имея в виду пути интеллигенции в революции. «Хождение по мукам» — это хождение совести автора по страданиям, надеждам, восторгам, падениям, унынию, взлетам...»¹

Именно поэтому наивно подыскивать для каждого из указанных четырех действующих лиц «особый слой интеллигенции», как это имеет место в некоторых работах, посвященных творчеству А. Н. Толстого. Характеры эти действительно отражают судьбы старой русской интеллигенции, но никак не поддаются столь упрощенному социологическому «вскрытию»; они могут быть до конца поняты только в том случае, если иметь в виду общую концепцию писателя.

Замечательный исторический и общественный такт писателя сказался в том, что герои «малого круга» не претендуют на героический и трагический пафос революционных свершений, проникающий такие образы второго «большого» круга романа, как, например, Иван Гора и Анисья, Латугин и Шарыгин; в этих последних образах, к стати сказать, особенно чувствуется «горь-

¹ Алексей Толстой, О литературе, «Сов. писатель», 1956, стр. 389.

ковское» начало — так много в них кипения страстей, бурления мысли, резкой оригинальности всего духовного склада...

Очевидно, что изучение принципов воссоздания характеров в литературе не может быть отделено от вопросов преемственности и новаторства. Именно так и ставится вопрос в работах, составляющих настоящий коллективный труд; самая проблема характера рассматривается здесь под более широким углом зрения: соотношения социалистического реализма и классического наследия.

Каким бы современным ни был тот или иной характер в литературе, художественные принципы, положенные в его основу, не могут быть полностью поняты, если не иметь в виду того, что в них проявляется творческое следование классическим традициям.

Обращение писателя к тем или иным классическим традициям (оно, кстати сказать, может быть весьма различно по степени сознательности) совершенно неотделимо от того исходного идейного побуждения, которое владеет художником, стремящимся выразить своим словом те или иные жизненные явления, высказать свое отношение к ним, вмешаться в идейную борьбу.

Именно эта борьба требует обращения к мировому художественному опыту человечества, ибо в противном случае писатель не в состоянии участвовать в решении эстетических задач, выдвинутых этим опытом и соответствующих потребностям общественного развития современности.

Энгельс писал 27 октября 1890 года Конраду Шмидту: «... Как особая область разделения труда, философия каждой эпохи располагает в качестве предпосылки определенным мыслительным материалом, который передан ей ее предшественниками и из которого она исходит. От этого получается такое явление, что страны, экономически отсталые, в философии все же могут играть первую скрипку: Франция в XVIII веке по отношению к Англии, на философию которой французы опирались, а затем Германия по отношению к первым двум. Но как во Франции, так и в Германии философия и всеобщий расцвет литературы явились в ту эпоху результатом экономического подъема. Преобладание экономического развития в конечном счете также и над

этимися областями для меня неоспоримо, но оно имеет место в рамках условий, которые предписываются самой данной областью: в философии, например, воздействием экономических влияний (которые опять-таки оказывают действие по большей части только в своем политическом и т. п. одеянии) на имеющийся налицо философский материал, доставленный предшественниками»¹.

Потребности общественного развития чрезвычайно сложными путями действуют на литературное развитие человечества, ведут к решению вопросов в нем поставленных, назревающих, нередко вызывают к совершенно новой жизни мотивы, характеры и образы, ставшие уже классическими.

Однако продолжение классической традиции не исключает, а, наоборот, требует новаторского решения эстетических вопросов, выдвигаемых современностью, волнующей и вдохновляющей писателя.

Работы, собранные в этой книге и, как представляется их авторам, объединенные единством подхода к анализируемой проблеме, стремятся рассматривать новаторское и творческое продолжение классических традиций в социалистическом реализме (ср., в частности, сопоставления Горького и Толстого у С. Г. Бочарова, Брехта и Лессинга у Ю. Б. Борева, Маяковского и Блока у В. Д. Сквозникова, Фадеева и Л. Толстого у Н. К. Гея) как исторически закономерный процесс.

В каждый данный исторический момент это развитие является, как нас тому учат классики марксизма-ленинизма, итогом художественного познания действительности, классовой идейной борьбы современности, в неразрывной связи с художественным опытом человечества, с заложенными в нем возможностями и потребностями, подготовленными предшествующим ходом общественной борьбы.

Подлинная творческая преемственность выражается не в подражании, не в произвольном и механическом перенесении тех или иных «приемов» классиков в литературе социалистического реализма (на этом специально останавливается Н. В. Драгомирецкая), а в но-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, изд. «Искусство», 1957, т. I, стр. 100—101.

ваторском решении эстетических проблем, поставленных современностью и литературным развитием человечества.

Настоящий труд направлен против формалистских и иных, по существу близких к ним упрощенческих представлений о преемственности и новаторстве, представлений, сводящих продолжение классических традиций к школярскому восприятию ремесленных навыков (не следует забывать, что формализм находится в настоящее время на вооружении многих течений буржуазного литературоведения и ревизионизма с их симпатиями к модернизму) и отрывающих тем самым литературу от жизни.

Наш подход к рассматриваемой проблеме заострен и против вульгарно-социологических тенденций, игнорирующих специфику литературы и пытающихся каждое литературное явление истолковать всего лишь как такой механический слепок, сделанный словом с того или иного факта действительности, снятие которого возможно независимо от потребностей художественного развития человечества.

Лишь отвергая обе ошибочные точки зрения, литературная наука способна действительно сочетать острое чувство современности с глубоким историзмом.

Так, например, едва ли вызывает сомнение, что «Хождение по мукам» по общему эпическому складу, по соотносности мира и войны (революции) в жизни действующих лиц преемственно связано с «Войной и миром» Толстого. Однако коренные отличия нашего времени, правильно понятые писателем, осознавшим, что его любимые герои не адекватны пафосу эпохи в той мере, в какой ему соответствовали Пьер, князь Андрей, Наташа, привели к созданию эпопеи совсем жанрового склада, отличительной особенностью которой является сложная и опосредствованная связь героев «малого» круга с народной жизнью (в «Войне и мире» этих двух кругов вообще нет).

Главной отличительной чертой новаторства социалистического реализма является в рассматриваемой области — как то стремились показать на различном материале участники настоящего труда — создание характера «непрерывно растущего человека» (особенно подробно на этом вопросе останавливается С. Г. Боча-

ров, рассматривая творчество Горького) как положительного героя эпохи социалистической революции. Это — человек, вступающий в такие широкие и глубокие творческие, активные и осознанные взаимоотношения со всем миром и другими людьми, какие были недоступны его предшественникам, хотя вместе с тем эти его качественно новые черты были подготовлены предшествующим развитием жизни и литературы. Невиданное человеческое богатство героя социалистического реализма влечет за собою и художественную многогранность образа, на чем специально останавливается в своей работе Ю. Б. Борев.

Изучать новаторские черты характера в социалистическом реализме означает исходить из совершающегося на наших глазах невиданного в истории расцвета личности советского человека, из понимания того, что литература социалистического реализма по-новому решает эстетические задачи, наметившиеся в мировом художественном развитии.

ТИПИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

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

О растущем интересе к проблеме художественности в последнее время свидетельствует появление ряда специальных работ¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Литература постепенно овладевала характером человека в его социальной обусловленности.

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

¹ Аристотель, Об искусстве поэзии, М. 1957, стр. 59.

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

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

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

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

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

¹ Гегель, Соч., т. 12, М. 1938, стр. 244.

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

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

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

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

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

Но уже в XIX веке в эстетике, основанной на опыте

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

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

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

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

¹ И. Тэн, Философия искусства, ИЗОГИЗ, 1933, стр. 314.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Остановимся на художественной трактовке поэтом образа Лжедмитрия.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

и т. д.

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

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

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

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

этот человек сделался Лжедмитрием?»¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Д. В. Веневитинов, Избранное, М. 1956, стр. 219.

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

При поверхностном взгляде Пимен может показаться в трагедии «вставной фигурой», персонажем, предназначенным для передачи «местного колорита». Но это далеко не так. Без Пимена в «Борисе Годунове» не было бы и Григория. В сцене в келье меткими, выразительными штрихами переданы склад ума, образ жизни, биография летописца¹. Жизненный опыт старого монаха, его рассказы о дворе Иоанна, его отношение к Борису Годунову, наконец то обстоятельство, что он очевидец кровавой трагедии в Угличе,— все сыграло решающую роль в формировании самозванца. Общение с Пименом было необходимой школой для Отрепьева. Именно Пимен дает толчок дерзкому замыслу человека, привыкшего слышать в словах летописца как бы суд истории.

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

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

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

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

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

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

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

В результате такого сложного взаимодействия познания и воображения возникает не выдуманный образ и не иллюстративный, списанный с прототипа персонаж (который, как бы искусно ни был сделан, все равно остается искусственным), а художественно убедительный, полнокровный характер².

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

¹ «К биографии А. С. Пушкина», вып. II, стр. 39.

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

старался давать верное изображение лиц и времени, развитие исторических характеров и событий, исходя из правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах¹. Он прямо отмечал: гении трагедии заботились о правдоподобии характеров и положений. Это, разумеется, не было отказом от большой правды жизни, правды истории в угоду частным фактам, а являлось результатом глубокого понимания художественных возможностей реализма. Сопоставляя творчество Шекспира и Мольера, Пушкин замечал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»².

При таком изображении постигаются и передаются причинные связи происходящего, сохраняется богатство содержания человеческой жизни. Логика событий не выступает здесь чем-то внешним в отношении изображаемых персонажей. Она раскрывается через *самодвижение* характеров³. Читатель чувствует себя обогащенным интеллектуально и эстетически благодаря сопереживанию трагизма огромных исторических событий и людских судеб.

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

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

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

² Там же.

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

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

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

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

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

¹ Д. Д. Благой, Творческий путь Пушкина, М.—Л. 1950, стр. 452.

² Там же, стр. 453.

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

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

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

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

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

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

мится мотивировать поступки и характер героя¹. Дмитрий — самозванец, и этого достаточно, чтобы обрисовать его как некое исчадие ада. Совокупность исторических проблем разрешается смертью человека, обрешего себя на гибель собственным безрассудным злодейством. Единственное качество характера — бессмысленная жестокость — оказывается столь гипертрофированным, что самозванец впадает в противоестественное раздвоение:

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

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

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

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

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

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

2

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

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

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

¹ Гегель, Соч., т. XII, М. 1938, стр. 260.

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

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

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

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

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

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

Подвижная внутренняя взаимосвязь типического характера и типических обстоятельств допускает весьма

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Здесь возможны две крайности.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Художественное произведение обладает неповтори-

¹ В. Г. Короленко, Полн. собр. соч., т. 1, СПб. 1914, стр. 303.

² Там же.

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

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

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

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

а связывается с антропологической трактовкой «природы человека».

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

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

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

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

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

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, М. 1955, стр. 351.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

¹ См. А. И. Булов, Эстетическая сущность искусства, М. 1956, стр. 125.

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

Художественное, верное и идейно значимое осмысление жизни, применительно к реализму, несовместимо с односторонним, однобоким отражением человеческого характера. Оно возможно лишь в случае воссоздания образа в совокупности всех основных сторон, определяющих его. Чем глубже писатель проникнет в сущность характера своего героя, тем шире и обстоятельнее сможет показать мир, его окружающий¹.

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

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

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

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

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

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

Итак, один из секретов реалистического художественного образа кроется в таком сочетании общего и индивидуального, при котором литературный характер перестает быть копией индивидуального характера, но не превращается в персонифицированную идею. В этой связи можно согласиться с мнением Т. Мотылевой, С. Машинского, Н. Шамоты об органическом соотношении общего и индивидуального в реалистическом образе как важном основании для суждений о художественности¹. Однако такая постановка вопроса требует

¹ См. Т. Мотылева, О типичности и художественности, «Литературная газета», 1955, 18 января; С. М а ш и н с к и й, Еще раз о природе художественного обобщения, «Литературная газета», 1956, 29 марта; Н. Ш а м о т а, О художественности, М. 1958.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. 2, М.—Л. 1930, стр. 71.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, М. 1949, стр. 69.

² Ю. Фучик, Избранное, М. 1952, стр. 143.

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

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

Приведем некоторые примеры.

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

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

¹ С. Нельс, Творчество Фадеева, «Литературная учеба», 1937, № 10—11, стр. 82.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А. Бушмин отметил проявившийся во многих критических статьях схематизм подхода к героям А. Фадеева, которые рассматривались как простые иллюстрации к тезисам о движущих силах революции¹. Оспаривая иллюстративный метод рассмотрения литературы, он одним из первых отметил существенное идейно-художественное значение образа Морозки. Но исследователь ограничил собственные возможности, сведя свои возражения к спору о *главном герое*, упрощенно представив в этой связи отношения Морозки и Левинсона.

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

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

¹ См. А. Бушмин, Роман А. Фадеева «Разгром», Л. 1954.

скому «снижению» образа командира партизанского отряда.

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

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

Левинсон в «Разгроме», как известно, тоже тянется к Метелице¹. Втайне «он любовался порывистыми движениями его гибкого тела, туго скрученного, как ременный бич. Этот человек минуты не мог просидеть спокойно — весь был огонь и движение, и хищные его глаза всегда горели ненасытным желанием кого-то догнать и драться». Однако влечение Левинсона к Метелице, олицетворяющему красоту и силу, энергию и активность, не знаменует извечный и непримиримый, как для Толстого, разрыв практически беспомощной мысли и бессознательной жизненной, природной энергии.

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

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

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

кать в «Разгроме» искусственного соединения положительных качеств в одном герое, потому что жизнь, уродовавшая людей эксплуатацией, нищетой и невежеством, еще не дала оснований для такого художественного синтеза¹.

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

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

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

¹ Подобная мысль выражена Фадеевым и в «Последнем из Удэге» в связи с беглыми зарисовками портретов посетителей больницы Костенецкого. «Во всех этих людях, каждый из которых страдал, отмеченный болезнью или уродством, были как бы заключены разрозненные части и стороны цельного образа, полного красоты и силы, нужно было, казалось, только усилие, чтобы он воссоединился, сбросил с себя все и пошел». Именно такой исторически *воссоединенный* образ героя и стал достоянием «Молодой гвардии».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4

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

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

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

¹ «Дело», 1956, № 5, стр. 497.

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

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

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

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

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

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, М. 1954, стр. 259.

² Там же, т. II, М. 1953, стр. 560.

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

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

Не может быть идеи вне образа, но отсюда не следует вывод: был бы характер, а идея приложится сама собой. И в этом отношении, безусловно, порочен объективистский принцип, гласящий, что художественность, правдивость изображения автоматически ведут за собой идею, о которой не стоит беспокоиться. Полемизируя с подобной концепцией, некоторые исследователи подчас бессознательно впадают в другую крайность: дескать, главное — идея, а все остальное (правду жизни и художественность!) она приведет за собой². В данном случае ведущее значение идеи утверждается за счет отрыва содержания от формы.

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

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

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, М. 1956, стр. 51.

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

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

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

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

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

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

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, М. 1954, стр. 319.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, М. 1953, стр. 395.

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

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

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

¹ С. Финкельстайн, Реализм в искусстве, ИЛ, М. 1956, стр. 22.

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

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

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

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

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

ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ РАСКРЫТИЕ ХАРАКТЕРА В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ТВОРЧЕСТВО ГОРЬКОГО

Вопрос о традициях классической литературы в творчестве Горького основательно изучен в нашей науке. Исследование велось главным образом в плане сопоставления Горького с его предшественниками, в плане выяснения творческих связей, соединяющих Горького с теми или другими писателями-реалистами XIX века — Щедриным, Чеховым, Короленко.

Предлагаемая работа имеет иную задачу. Наше внимание будет сосредоточено на фигурах Л. Толстого и М. Горького, но не сопоставление этих писателей является целью статьи. Ее предмет — психологическое раскрытие характеров в искусстве слова, та роль, которую психологический анализ играет в русской классической литературе, преимущественно второй половины XIX века, и в литературе социалистического реализма. Предмет статьи — движение литературного процесса, как оно проявилось в способах раскрытия характеров, внутреннего мира человека. Толстой и Горький берутся как фигуры репрезентативные, выразители законов и стадий художественного процесса; могучие индивидуальности эти, каждая сама по себе, знаменуют эпоху в литературном творчестве. Поэтому возможно, анализируя метод того и другого писателя во всем их индивидуальном своеобразии, создать представление о преемственности и смене литературных эпох (отражающей преемственность и смену эпох исторических). Новаторство Горького, как

мы стремимся показать, разбирая его произведения и прежде всего автобиографическую трилогию, возникает на почве новой исторической эпохи — эпохи движения самих масс и пролетарской революции, — в процессе восприятия и преобразования художественной проблематики, выработанной литературным движением второй половины XIX столетия и у Толстого получившей наиболее полное выражение,

1

Одна из определяющих черт русской литературы второй половины XIX века — интенсивное развитие психологического анализа.

Высказав это утверждение, мы сразу же встаем перед необходимостью объяснений и уточнений. Они касаются прежде всего терминологии. Что понимается под «психологическим раскрытием характера»? Возможно ли, рисуя образ человека, не дать его психологической характеристики? И правомерно ли говорить о психологическом раскрытии характера как об особенности лишь определенного периода развития литературы, как о ее *историческом* достижении?

Объяснение действий героя его внутренним состоянием, свойствами его характера — с этими элементами психологической характеристики мы встречаемся в литературе различных эпох. Самое понятие литературного *характера* предполагает определенное единство поступка и его внутренней мотивировки.

Психологическая характеристика, однако, может играть в системе композиционной организации характера более или менее *самостоятельную* роль. Удельный вес ее может быть неодинаковым в разных случаях. Поэтому, не забывая о широком значении этого понятия, мы говорим и о психологическом анализе *в собственном смысле*, как об особом, специфическом способе художественного изображения человека (в этом значении понятие «психологический анализ» и приобретает категориальное, терминологическое значение), — в том смысле, в котором, например, говорят о Л. Толстом и Достоевском как о великих художниках-психологах.

В творчестве этих писателей обнаруживается принципиально новое, по отношению к предшествующему раз-

витию литературы, качество художественного психологизма. Более того, в известном смысле само выделение и развитие психологического анализа как особенной художественной стихии связано в истории русской литературы с этими именами.

Рассматривая с этой точки зрения знаменитую статью Чернышевского о Толстом, мы убеждаемся, что ее значение отнюдь не только в тонкой и проницательной, во многих отношениях пророческой, характеристике индивидуального стиля автора «Детства» и «Севастопольских рассказов». Чернышевский всегда оставался публицистом в своих критических статьях, и столь пристальное внимание его могли привлечь такие индивидуальные особенности, сквозь которые просвечивали существенные общие закономерности литературного развития. Те «особенные оттенки», которые критик открывает у молодого Толстого, — специальное художественное внимание к самому психическому процессу как к *предмету* изображения, — это «особенное» Толстого, осознанное в перспективе последующего развития творчества писателя и русской литературы в целом, предстает как яркое индивидуальное выражение новой и *общей* тенденции; это такое индивидуальное, которое симптоматично для процесса в целом, знаменует его новые вехи. Чернышевский уже у Лермонтова усматривает зачатки обнаружившихся у Толстого черт.

Сам Толстой в известном отзыве о повестях Пушкина прямо связывает манеру этих повестей с иным, по его мысли, очевидно уже исчерпанным этапом развития литературы: «В новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий»¹. Представителем этого нового направления Толстой, без сомнения, себя ощущал.

Остановившись в дальнейшем на толстовских методах раскрытия характеров, мы и будем стремиться рас-

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. (юбилейное), т. 46, стр. 188.

Любопытно, что Писарев, который, конечно, не мог знать дневников Толстого, в рецензии на «Три смерти» буквально в тех же выражениях определяет отличительное свойство повестей и рассказов молодого писателя, видя их главную прелесть и достоинство не в романической завязке, интересе событий, а в глубине и тонкости психологического анализа (см. Соч. в 4-х тт., М, 1955, т. I, стр. 36).

сма­тривать их имен­но под углом зрения обус­ловивших их потреб­ностей художественного раз­ви­тия. Это должно быть нашей *преимущес­венной* задачей (хотя понятно, что это предпо­лагает развернутую харак­те­ристику самих методов во всем их инди­виду­ально толстовском своеоб­ра­зии).

При­ступая к реше­нию этой задачи, мы сразу оста­нав­ливаемся перед сле­дующим явлением. Толстой, как никто до него в русской ли­те­ратуре, погру­жается во внут­ренний мир отдель­ной лич­ности, рису­ет чело­веческий ха­рак­тер про­ни­цаемым вглубь. Но этот же пи­сатель дает э­пические кар­тины невиданной ранее широты и мас­штаб­ности. Впер­вые человек изоб­ра­жается столь детально, а его внут­ренняя жизнь при­об­рета­ет для пи­сателя в та­кой степе­ни самостоя­тель­ный ин­терес, *самоценную* зна­чи­мость; и вместе с тем человек дан крупно, э­пично, в системе чрез­вычайно мно­госторонних, развет­вленных свя­зей, ко­торые соеди­няют его с широ­ким кругом яв­лений, далеко от­сто­ящих от его лич­ных обстоя­тельств.

Это новаторское по своему ха­рак­теру и формам со­че­тание э­пического и пси­хологического бу­дет ин­тересовать нас имен­но как соче­тание, взаи­мосвязь, взаи­мо­обусловлен­ность. На примере твор­чества Тол­стого мы по­ста­раемся по­ка­зать, как здесь скрупулезнейший пси­хо­логический анализ раз­вивается и со­вер­шенствуется на основе громад­ного рас­ши­рения э­пического со­дер­жания¹.

* * *

Художественное изоб­ра­жение чело­века всегда со­зда­ет пред­ставление о внут­реннем мире этого чело­века, но имен­но пси­хологический анализ как бы вновь обна­ру­живает и рас­крывает бук­вальное зна­чение этого выра­жения: внут­ренний мир, как нечто *само по себе* за-

¹ Насколько подобное соче­тание было необыч­ным, поражающим внимание чи­тателей-современников не только в Рос­сии, но и на За­паде, можно судить, на­пример, по весьма ха­рак­терному отзы­ву Э.-М. де Во­гюэ, отмечавшего в «Войне и мире» «един­ствен­ное в своем роде соеди­нение большого э­пического дыха­ния с беско­нечно малыми вели­чинами анализа» (E. M. de Vogüé, *Le roman russe*, Paris, 1897, p. 294).

нимающее художника, способное привлечь его самостоятельный и специальный интерес, стать полноправным *предметом* художественного исследования, вызвать к жизни такую декларацию, какую мы встречаем в предисловии к «Журналу Печорина»: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» Поставим рядом с этими словами следующую запись Л. Толстого в дневнике: «Очень живо представил себе внутреннюю жизнь каждого отдельного человека. Как описать, что такое каждое отдельное «я»? А кажется, можно. Потом подумал, что в этом, собственно, и состоит весь интерес, все значение искусства — поэзии»¹.

Это заявление сделано великим *эпическим* писателем, рисующим события и процессы, захватывающие миллионы людей, разные слои общества, народные массы. «Война и мир» заставляла своих читателей говорить о возрождении героического эпоса. И сам Толстой вспомнил гомеровскую эпопею, размышляя о своем творении.

Удельный вес и значение, которое приобрел психологический анализ «каждого отдельного «я» в романах Толстого, были действительно явлением новым в эпическом творчестве, причем новым даже для новейшего эпоса-романа XIX столетия.

Для древнего эпоса обращение к внутреннему миру героя не только не было специфическим признаком, но даже чуждой задачей. Как отмечал Гегель в связи с «Илиадой»: «В эпосе аспект внутренней жизни отступает при осуществлении целей на задний план, и игре внешних событий оставляется вообще более широкое поле действия»². Гете, также основываясь на опыте античной поэзии, делал следующее сопоставление:

«Эпическая поэма изображает преимущественно ограниченную личностью *деятельность*, трагедия — ограниченные личностью *страдания*; эпическая поэма — человека, *действующего* вовне: битвы, странствия, всякого рода предприятия, обуславливающие известную чувственную пространственность; трагедия — человека, устремленного в глубь своей внутренней жизни, а поэтому

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 54, стр. 140.

² Гегель, Соч., т. XII, стр. 231.

события подлинной трагедии требуют лишь небольшого пространства»¹.

Рядом с этим рассуждением понятной становится мысль Белинского о том, что «герой эпопеи есть сама жизнь, а не человек»². Предмет эпического изображения — человек, но человек, действующий *вовне*, человек в своих объективных проявлениях; таков смысл приведенных суждений.

Коррективы в эти теоретические положения вносит эпос нового времени — роман. Но при этом примечательно, что те образцы романа конца XVIII — начала XIX века (сентименталистского и романтического), специфику которых составлял разработанный психологический анализ, — психологические романы Руссо («Новая Элоиза»), Стерна («Сентиментальное путешествие»), Гете («Страдания молодого Вертера») — в той или иной степени утрачивали эпические качества, приобретая характер лирической исповеди.

¹ «Гете и Шиллер. Переписка», т. I, «Academia», 1937, стр. 380.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 19.

³ Известен исключительный интерес Толстого к этим авторам, особенно к Стерну. Достигнутая последним «мелочность» анализа внутренних состояний, конечно, имела значение для молодого Толстого, сделавшего предметом изображения «подробности чувства». Руссо и Стерн были одним из литературных источников, содействовавших формированию толстовского стиля.

Но у Толстого психологический анализ, развиваясь на широкой эпической основе, становится средством воссоздания характеров. Этого в полной мере нельзя сказать об упомянутых писателях второй половины XVIII столетия. Психологический анализ в названных романах — некая неоформленная, безбрежная стихия, которая как бы шире изображаемых характеров, не вполне концентрируется в них. Анализ субъективных переживаний не может преодолеть свою дробность, ему не хватает ясности, чтобы синтезироваться в *определенные* характеры. «Я ухожу в себя и открываю целый мир!» — восклицает Вертер. Такова его реакция на окружающую пошлую действительность и форма протеста против нее: строить «свой мир в самом себе». Но характерно и продолжение мысли Вертера: целый мир — «но тоже скорее в предчувствиях и смутных вожделениях, чем в живых, полнокровных образах».

«Субъективный» роман конца XVIII — начала XIX века не дает психологического раскрытия *разных* характеров; он тем и близок к лирической исповеди, что интенсивность проникновения в *одну* человеческую душу, характер центрального героя, достигнута здесь за счет сужения поля действия: весь интерес стянут в одну точку, но зато она рассмотрена вглубь, внимание сосредоточено на дробности, частице, единичности,

Можно сказать, что Толстой, великий эпический художник, проявил к «внутренней жизни каждого отдельного человека» внимание столь чрезвычайное, которое было до того прерогативой лирики.

В процессе исторического формирования различных способов и сторон художественного раскрытия человеческого характера психологическое раскрытие связано первоначально с лирикой в большей мере, чем с эпосом. Так было и в русской литературе. Пушкинская проза не дает нам картин душевной жизни, такой противоречивой и сложной, так богатой переходами и оттенками, какую мы ощущаем в «Желании славы» или «Простишь ли мне ревнивые мечты». В последнем стихотворении движение чувства уловлено в его мгновенной эмпиричности и непосредственности, как сейчас происходящее — уже элемент «диалектики души», тех художественных принципов, которые будут впоследствии описаны Чернышевским. Еще более интенсивно психологична лирика Лермонтова, несомненно подготовившая «Героя нашего времени» с его остротой внутреннего анализа «души человеческой», анализа, явившегося новым словом в русской литературе.

Белинский в статьях «Стихотворения М. Лермонтова» и «Разделение поэзии на роды и виды», устанавливая различие эпической и лирической поэзии, признает изображение *внутреннего* человека всецело специфичным для последней. В русской литературе, предлежавшей обозрению Белинского, психологизм развивался в лирике, еще не выделился из нее, воспринимался как ее специфика. Поэтому некоторые характеристики, которые Белинский дает лирике, способствуют пониманию психологического анализа как особого способа раскрытия характера; с другой стороны, определения эпоса, высказываемые здесь Белинским, для эпоса Толстого будут уже неполными.

Психологический анализ не есть лирический момент и вообще не есть особенность какого-либо одного поэтического рода; он может осуществляться в литературе и лирическими, и эпическими, и драматургическими средствами. Но на отдельных этапах своего развития как художественного средства он бывает преимущественно связан с тем или другим определенным родом. Зарождение его и первоначальное развитие исторически связано, очевидно, с лирикой; что же касается процесса его

решающего становления в специфическую художественную форму, его кристаллизации, самоопределения в этом качестве, то здесь особенно существенную роль играет, как нам представляется, эпос.

Родовая специфика лирики открывает особые возможности для выражения внутренней жизни человека, но одновременно ставит этому выражению границы, подчиняет его тому своему качеству, которое Белинский называл дробностью: «Отдельное произведение не может объять целости жизни, ибо субъект не может в один и тот же миг быть всем. Отдельный человек в различные моменты полон различным содержанием. Хотя и вся полнота духа доступна ему, но не вдруг, а в отдельности, в бесчисленном множестве различных моментов»¹. Лирика не имеет той возможности показать характер в закономерном формировании и развитии, какую имеет эпос.

Необходим был эпический простор, открывшийся в творчестве Толстого, чтобы сложились принципы диалектики души, которые бы служили не только воссозданию типического *переживания* (основная форма обобщения в лирике), но раскрытию характера в процессе его изменения, становления, развития во времени; словом, чтобы сложились принципы диалектики души как принципы раскрытия диалектики характера.

* * *

Формирование психологического анализа в его развитии виде неразрывно связано в русской литературе с расширением и обновлением самой категории эпического. Эта тенденция, проявляющаяся в литературе второй половины XIX века, питалась глубокими общественно-историческими изменениями, происходившими в русской жизни.

Это не просто черта творчества какого-либо писателя, Толстого например, а действительно общая, характеризующая развитие русской литературы определенного периода, тенденция. Чтобы убедиться в этом, остановимся на случае ее выражения в такой специфической

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 45.

области, как область сатиры, по отношению к которой психологический анализ часто вообще воспринимается как несвойственный и даже чуждый ей прием. Сопоставим «Мертвые души» и «Господа Головлевы».

В первом произведении широкая тема Руси, стремительно несущейся в необъятную и неведомую «сверкающую, чудную, незнакомую земле даль», — эта динамическая тема не воплощена в характеры и сюжет, а дана *отдельно* от них; она органически живет внутри поэмы как *внесюжетный* момент, лирические *отступления*. Этими отступлениями прослоена композиция поэмы; совокупность замкнутых эпизодов, в каждом из которых исчерпан характер того или другого помещика, на заключительных страницах первого тома обрамлена и как бы охвачена патетической темой Руси. Такое композиционное строение позволяет художественно передать мертвенную неподвижность крепостнического помещичьего быта. Широкая жизнь как бы обегает усадьбы Собакевича и Плюшкина; противопоставленная крепостническим мертвым душам как могучая потенция, живое предчувствие, она отрицает их, позволяя сатирику взглянуть на них со смехом, но она еще не разрушила статической определенности их существования. Эпопейный мотив не проникает изнутри в характеры, которые поэтому в своей неподвижной монолитности не требуют для своего раскрытия психологического анализа¹.

В «Господах Головлевых» крепостничество взято в другом фазисе своего разложения. Это не та по видимости устойчивая и в своей окаменелости непроницаемая реальность, как в «Мертвых душах». В центре романа Щедрина — *развивающийся* характер Иудушки Головлева; в ходе сюжетного развертывания Иудушка закономерно движется к своему «расчету» — и в объяснении его эволюции решающую роль играет психологический анализ. Именно он выполняет здесь функцию обнажения исторической закономерности. Не конкретно-материальные картины разорения дворянских Монрепо, торжества «чумазого» над помещиком, которых так

¹ Психологическая убедительность и оправданность, конечно, в высшей мере присущи гоголевским типам. Но изображение внутренней жизни героев как самостоятельная задача не существует почти для художника; психологический анализ не является особенностью гоголевской сатиры.

много в других щедринских произведениях, но совсем нет в «Господах Головлевых», — не эти картины знаменуют здесь обреченность крепостничества. Наоборот, в изображении хозяйственной деятельности Порфирия Головлева акцент сделан на другой стороне: Иудушка — крупный помещик пореформенной эпохи, успешно использующий крепостнические пережитки. Ничто в романе не говорит о его экономической неустойчивости (тем самым подчеркивалась реальная сила крепостников в пореформенной действительности). У него по существу нет врагов, с ним никто серьезно не борется, никто не хочет иметь с ним дела. Ему помогает власть, закон, религия; все окружающие — и крестьяне и домашние — полностью в его руках. Все внешние условия благоприятствуют ему, — *тем не менее он гибнет.*

Писатель говорит об Иудушке, что прах, наполняющий его, «не находя истока, будет накапливаться в нем до тех пор, пока окончательно не задушит его». В этих словах очерчена логика движения Иудушки к выморочности и «расчету»: чем дальше, тем все более он живет вне реальных условий и гибнет, условно говоря, чисто психологически, по отвлеченной логике развития «праха», владеющего им ненавистничества, которое не может примириться с самим фактом объективного существования жизни и людей вокруг него. Порожденная крепостничеством, выросшая из материальных условий жизни помещичьего класса, психология Иудушки в своем болезненном развитии отрывается от этих конкретных условий, *самостоятельно*, страшной силой заложенных в ней возможностей, неудержимо влечет его к гибели.

Присущая разлагающемуся крепостничеству психология ненависти к объективному развитию взята в индивидуальном характере Порфирия Головлева в предельно чистом выражении, как чувство, отвлеченное от каких бы то ни было практических целей, самоцельное, слепое, управляющее Иудушкой автоматически. Это, по авторской характеристике, «сухая, почти отвлеченная злоба ко всему живому». Эта безраздельно поработившая Иудушку злобная страсть обращена во все стороны на все признаки жизни, в каждый данный момент на тот из них, который находится перед Иудушкой и поддается уязвлению с его стороны, без различия крупного и мелкого, важного для него, Иудушки, и неважного.

Поэтому он с равной злобной энергией грабит крестьянина, убирает с дороги брата Павла и изводит обитающих с ним людей пустяками и просто смердящим пустословием, никаких реальных целей не преследующим. Поэтому вопрос: «Для чего он все это делает и кто воспользуется плодами его суеты?» — для него лишней и не встает перед ним.

В подобной беспредельности и беспредметности злобного чувства, его «трансцендентальности», как выразился Щедрин по сходному случаю в одном из своих произведений,— источник не только Иудушкиного паучьего деспотизма, но и его жалкого бессилия, слабости и неустойчивости. Поскольку ненависть этого «живого призрака» распространяется на жизнь вообще, постольку самое существование жизни и людей рядом с ним и помимо его воли и желания есть уже удар по нему, отпор ему. Его пустоутробие, согласно тонкому замечанию Г. Успенского, «не может подозревать ни в себе, ни в других права ощущать самого себя как живое существо с сердцем человеческим»¹. Иудушкиному пониманию настолько недоступно любое объективное, не подвластное ему существование, что он именно не подозревает в окружающих живых людей. «Весь мир, в его глазах, есть гроб, могущий служить лишь поводом для бесконечного пустословия». Вот масштаб его ненавистничества, его идеал, идеал невозможный, недостижимый, потому что, как ни бедны духом окружающие его люди, все-таки и у них есть примитивные, но *свои* интересы и склонности.

Этого Иудушка никак не может перенести. Он ищет невозможного. Условия, на которых он единственно может строить свои отношения с людьми, в реальной жизни неосуществимы. Окончательное поражение ему наносит «бунт» Евпраксеюшки, вызванный пробуждением «инстинктов ее молодости», сознанием, что «и она, Евпраксеюшка, тоже молода», возбужденным приездом Анниньки и обидным воспоминанием о «недозволенных семейных радостях». «Эта материя была особенно ненавистна для Порфирия Владимировича». С движением живых человеческих чувств, пусть самых слабых и бед-

¹ Гл. Успенский, Соч., изд. Ф. Павленкова, т. 3, 1891, стр. 382.

ных, связан решающий удар, выталкивающий Иудушку из реальной действительности. Он бежит «прочь от действительной жизни на мягкое ложе призраков», в мечтательный выморочный мир, полностью заменяющий реальность.

Развитие образа Иудушки и состоит в том, что жизнь вытесняет, выталкивает его, — даже такая жизнь, как головлевская. По отношению к Иудушке даже такие люди, как Арина Петровна, Степан, Аннинька или Евпраксеюшка, могут выступать как *живые люди*, представители абсолютного начала жизни. Такова специфика образной системы этого сатирического романа. В произведении, в котором нет ни одного положительного образа, а высшие точки духовных проявлений — скудные и бесплодные порывы Анниньки и примитивная лирика мечтаний Евпраксеюшки о «милом, суженом», звучит *широкая тема жизни*, воплощающаяся в логике его закономерного и неудержимого, не считающегося с реальной обстановкой, движения к выморочности и «расчету».

«Господа Головлевы», сравнительно с «Мертвыми душами», отражают новые эстетические принципы, возникновение которых связано с новыми общественно-историческими обстоятельствами русской жизни.

Вторую половину XIX века Ленин рассматривал как эпоху ломки всех устоев старой, патриархальной, крепостнической России, «когда старое бесповоротно, у всех на глазах рушилось, а новое только укладывалось...»¹ Подспудно назревавший кризис выходит на поверхность. Меняется самый характер общественного развития, которое принимает формы быстро все преобразующего, «на глазах у всех» протекающего процесса. Историческое движение становится ощутимым в повседневности и быту, современники чувствуют его прикосновение к своей жизни, замечая на каждом шагу признаки перемен, воспринимаемых как внезапный переворот всего: вспомним «все переверотилось» Константина Левина или в «Идиоте» Достоевского слова Коли Иволгина: «И как это так все устроилось — не понимаю. Кажется, уж как крепко стояло, а что теперь?»

«...В несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в некоторых старых странах Европы

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 31.

целые века», — писал Ленин об этой эпохе¹. По сравнению с таким темпом развития гоголевская Россия вообще могла показаться воплощением абсолютной неподвижности. Происходящий процесс размывает сословные перегородки и скрепы. Гоголевские помещики еще могли чувствовать себя в своей усадьбе изолированными от общественного целого. Тема необъятных просторов, «громадно несущейся» тройки, представляя внутренний фон, на котором разворачивается сатирическое обозрение «холодных, раздробленных, повседневных характеров», лирическими средствами противопоставлена этим неподвижным характерам, непосредственно не вторгаясь, однако, в их замкнутое существование. Иудушка ведет в Головлеве жизнь, как кажется, еще более отрезанную от внешнего мира, чем Манилов или Собакевич. Со смертью матери, с отъездом Анниньки для него рвется всякая связь с миром живых. И, однако, чем окончательно рвутся эти связи и Иудушка остается один на один со своим пустоутробием, тем явственнее обнаруживается его вплетенность в орбиту более общих и глубоких связей и закономерностей, находящихся выражение в той концентрированной, абстрагированной от конкретных окружающих обстоятельств жизнененавистнической страсти, которая снедает Иудушку и бесповоротно влечет его к гибели. Происходящее историческое движение проникает во все поры и клетки общества, оно добирается до Иудушки, как он ни замкнут от мира живых, и, воплощаясь в его психологии, заставляет «головлевского барина» бежать вон из реальной действительности, хотя все близ него складывается для него, как для помещика и хозяина, вполне благоприятно.

Основное содержание экономической и социальной истории России второй половины XIX века Ленин выразил в четкой формуле: «На смену крепостной России шла Россия капиталистическая»². В анализе этого процесса главным для Ленина было раскрытие тех противоречивых, сложных конкретных национально-исторических условий, в которых совершалось развитие капитализма в России. «Прогрессивное значение капитализма, — пишет Ленин, — состоит именно в том, что он

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 95—96.

² Там же, стр. 66.

разрушил прежние узкие условия жизни человека, порождавшие умственную тупость и не дававшие возможности производителям самим взять в руки свою судьбу. Громадное развитие торговых сношений и мирового обмена, постоянные передвижения громадных масс населения разорвали исконные узы рода, семьи, территориальной общины и создали то разнообразие развития, «разнообразие талантов, богатство общественных отношений», которое играет такую крупную роль в новейшей истории Запада. В России этот процесс сказался с полной силой в пореформенную эпоху... Этот экономический процесс отразился в социальной области «общим подъемом чувства личности»... Что именно пореформенная Россия принесла этот подъем чувства личности, чувства собственного достоинства,— этого народники не станут, вероятно, оспаривать... При крепостном праве, разумеется, ничего подобного быть не могло... Именно капитализм, оторвавший личность от всех крепостных уз, поставил ее в самостоятельные отношения к рынку, сделав ее товаровладельцем (и в качестве такового — равной всякому другому товаровладельцу), и создал подъем чувства личности»¹.

Становление буржуазных отношений совершалось в России в своеобразных исторических условиях. Ленин выразил это своеобразие, когда писал, что победа буржуазной революции в России невозможна как победа буржуазии. Период бурного развития капитализма был вместе с тем периодом подготовки *крестьянской* буржуазной революции. Таким образом, все это многообразие исторического содержания, *разнообразие развития*, а не просто замена крепостничества капитализмом, выразилось в процессе расширения жизненных условий личности, который так ярко охарактеризовал Ленин в «Экономическом содержании народничества».

Этим историческим изменениям соответствовали в области литературы существенные изменения в характере самого реализма.

Если попытаться в определенной формуле выразить существо новых явлений, обнаруживающихся в творчестве некоторых крупнейших писателей второй половины века, то надо будет говорить об усложнении категории

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 393—395.

типических обстоятельств. Представление о среде как о конкретной ближайшей обстановке, определяемой общественным положением, в которое обстоятельствами своего рождения и воспитания поставлен изображаемый человек, становится все более недостаточным для понимания этого человека. Эта «среда» — те самые «узкие условия жизни человека», разрушение которых знаменательно для исторической эпохи; и такому понятию о среде начинает все более явственно противостоять новое художественное представление о широкой исторической, эпической среде, представление, отражающее то «богатство общественных отношений», которое в новых исторических обстоятельствах становится доступным отдельному индивиду. Даже Иудушка Головлев — как ни парадоксально покажется это утверждение — оказывается таким индивидом; не сам по себе, конечно, характер Иудушки воплощает «богатство общественных отношений», а его закономерная судьба, логика его психологической эволюции, которую нельзя понять, если соотносить Иудушку только с ближайшими материальными и бытовыми, благополучными для него, головлевскими условиями (в то время как бытовые обстоятельства гоголевских помещиков содержат полное объяснение их характеров).

Типические обстоятельства, которые, если вспомнить определение Энгельса, окружают героев и заставляют их действовать, становятся в ходе развития новых эстетических принципов все более опосредованными по отношению к личным сюжетным обстоятельствам этого героя. Характер все меньше зависит от среды в узком смысле, связи с ней делаются все более зыбкими, непрочными, подвижными, гибкими. Выбиваясь из прежних устойчивых связей, человек становится точкой приложения разнообразных жизненных влияний, скрещивающихся с влиянием «среды», а то и противостоящих ему. Жизнь общества в целом все в большей мере играет по отношению к индивидуальному характеру роль типического обстоятельства. По-разному, сложно и противоречиво, процесс этот выразился у больших художников второй половины века — Толстого, Достоевского, Щедрина, Успенского, Лескова, Чехова, — и, наконец, в творчестве Горького, возникшем на новой исторической почве, выступившем как художественное сознание

эпохи движения самих масс, этот процесс нашел определенное завершение.

В творениях величайших реалистов второй половины XIX столетия, прежде всего Толстого и Достоевского, перед нами — характеры иного диапазона, чем в литературе предшествующего периода, мотивировки поступков героев значительно усложнены, связи характера с объективным миром более многосторонни, разветвлены и опосредованы; происходит заметное *укрупнение*, эпизация художественного характера и способов его изображения. Но одновременно в литературе совершенно очевидно развивается и тенденция, казалось бы, прямо противоположная, — тенденция к *психологизации* характера, к его все более детальному, скрупулезному, микроскопическому рассмотрению изнутри. Две эти тенденции, очевидно, не случайно развиваются вместе; мы постараемся показать, что они необходимо связаны и взаимно друг друга обуславливают, одна предполагает другую.

Чтобы показать это, обратимся к художнику, в творчестве которого обрисованные процессы выразились наиболее полно и глубоко, о котором Ленин писал, что *все* отличительные черты его художественных произведений и учения порождены переходным характером его исторической эпохи, «эпохи после 1861-го и до 1905-го гг.»¹. Обратимся к творчеству Льва Толстого.

2

Не будет преувеличением сказать, что в творчестве Толстого впервые в русской литературе внутренняя психологическая жизнь человеческой личности предстает как самостоятельный поток, развивающийся по своим собственным внутренним законам, как такой пласт характеристики человека, содержание и значение которого далеко не исчерпывается задачей мотивирования поступков этого человека.

Обычно сопоставляют творческие принципы пушкинской и толстовской прозы. Это не случайно: Толстой сам избирает (в известной дневниковой записи) прозу Пушкина как определенный критерий, по отношению к кото-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 29.

рому особенно уясняются встающие перед ним, Толстым, новаторские эстетические задачи. Он находит, что повесть Пушкина «голы как-то», видит их основной характер в «интересе событий». Конечно, эти слова нельзя принимать как абсолютную характеристику; их надо рассматривать в контексте мысли Толстого, в соотношении с тем значением, которое в «новом направлении», принадлежащим к которому чувствует себя Толстой, приобретает «интерес самых подробностей чувств». Можно ли сказать, что интерес «Пиковой дамы» — это интерес происходящих здесь событий, а не интерес характера Германна, в особенностях которого и заложено такое именно развитие событий? Сказать так значило бы крайне обеднить содержание пушкинской повести. И, однако, в контексте того сопоставления, которое делает Толстой, выражение «интерес событий» исключительно удачно. Дело в том, что тонкость и часто противоречивая сложность психологических характеристик всегда связана у Пушкина непосредственно с «интересом событий», это скрытая сложность, лишь просвечивающая сквозь внешнюю линию поведения персонажа, но не получающая самостоятельного места в повествовательной системе. И встречающиеся прямые указания на оттенки происходящей в герое душевной борьбы, характеристики, иногда как бы предвещающие будущий толстовский анализ «спутанных» состояний (например, в начале IV главы «Пиковой дамы», Лизавета Ивановна с трепетом входит в свою комнату, «надеясь найти там Германна и желая не найти его»), как правило выглядят именно лапидарными указаниями, не задерживающими действия и остающимися нераспространенными.

Уже существенно иное значение в структуре характера имеет психологический анализ у Тургенева. Но именно по этой причине сопоставление с ним, может быть, особенно показательным для уяснения новаторства Толстого. Тургеневские психологические характеристики гораздо более, нежели толстовские, локализованы в пределах данных сюжетных обстоятельств, прикреплены к ним и объясняют их. «Сцена у Авдюхина пруда до конца раскрывает характер Рудина, а его гибель на баррикадах бесповоротно и точно завершает роман». Это замечание, принадлежащее А. В. Чичерину, автору талантливой

работы о языке и стиле «Войны и мира»¹, схватывает различие толстовской и тургеневской концепции характеров. Аналогичное можно увидеть в других романах Тургенева. В «Отцах и детях», например, раскрытию разных сторон характера Базарова соответствуют определенные сюжетные узлы: его любовь к Одинцовой, дуэль, смерть. Психологическая характеристика разворачивается в этих эпизодах, она не отделяется решающим образом от «интереса событий», от задачи мотивирования действий персонажей.

У Толстого, как и у Тургенева, люди вступают друг с другом в определенные, составляющие сюжет произведения взаимоотношения и в них познаются, причем плану внешних отношений, выражающихся в действиях, диалоге и т. п., соответствует план отношений внутренних, раскрывающих психологическую подоплеку внешних связей. Эти два плана и у Тургенева не совпадают, но они во всяком случае более или менее параллельны друг другу. Здесь можно говорить о прямом соответствии. План внутренний по отношению к непосредственно сюжетному далеко не в той степени самостоятелен, как у Толстого.

«Не в той степени» — это не те слова. Надо говорить не о различной степени, а другом качестве. В романах Толстого сетка сюжетных взаимоотношений героев не только не есть прямая проекция вовне линий их внутреннего развития — последние не могут быть спроецированы, ибо они представляют особые миры со своими специфическими закономерностями, миры, бесконечно более широкие, чем внешние проявления действующих лиц, их видимая жизнь, миры, далеко не исчерпывающиеся и не покрываемые поступками. Связь психологического и сюжетного планов принимает характер опосредствованной, сложной, не прямой связи. Вернее, внутренние соотношения персонажей образуют особый, «внутренний» сюжет, обладающий своей собственной логикой, сюжет, сплетения, пересечения, узловыe точки линий которого далеко не прямо соответствуют сплетениям и пересечениям внешних судеб тех же персонажей в ходе действия.

¹ А. В. Чичерин, О языке и стиле романа-эпопеи «Война и мир», Львов, 1956, стр. 60.

На примере сцены свидания князя Андрея с Пьером Безуховым в Богучарове («Война и мир», т. II, ч. 2, XI, XII) можно увидеть, что такое этот специфически толстовский внутренний сюжет. Навестив своего друга после долгой разлуки, Пьер находит его в состоянии раздражительной озлобленности, замкнувшимся в себя, сторонящимся соприкосновения с широким миром. Пьера, переживающего увлечение масонством, полного радостных надежд, поражает настроение друга, и между ними завязывается разговор, в котором собеседники высказывают противоположные взгляды на жизнь. Князь Андрей говорит о тщете всякой активной деятельности и о том, что можно жить только для одного себя. Но при этом любопытно следующее обстоятельство: «Взгляд его оживлялся тем больше, чем безнадежнее были его суждения... Глаза его лихорадочно блестели в то время, как он старался доказать Пьеру, что никогда в его поступке не было желанья добра ближнему». Все с большим внутренним увлечением князь Андрей говорит о бессмысленности всего. Вступая в общение с Пьером, высказывая ему свой пассивно-безнадежный взгляд, князь Андрей *тем самым выходит из прежнего состояния; самый факт высказывания* другому этих мыслей есть уже для него соприкосновение, контакт с живой жизнью, выводящий из тупика.

Происходящий разговор — непримиримый спор, столкновение резко противоположных точек зрения. Это так; но этим далеко не исчерпывается содержание разговора. Внутреннее соотношение этих спорящих людей в этот самый момент, наоборот, — в их соединении, духовном сближении, в прикосновении Андрея, оживляющем его, к горячей одушевленности Пьера. В этом внутреннем единении — самая глубокая суть разговора, подлинная связь собеседников, неясная им самим во время спора: Пьер мрачнеет, слушая князя Андрея, и думает о том, как его друг заблуждается и как несчастлив. Но когда Пьер возобновляет разговор: «— Вы не должны так думать.

— Про что я думаю? — спросил князь Андрей с удивлением».

Он забыл о предмете спора, потому что он в эту минуту живет не тем, что выражали его слова.

Этот эпизод дает представление о том, что хотел ска-

зять Толстой словами: «душевная жизнь, выражающаяся в сценах»¹. У Тургенева подобный диалог был бы невозможен. Совсем не так построены разговоры Лаврецкого с Михалевичем и Паншиным, Рудина с Пигасовым, Базарова с Павлом Петровичем. Там столкновение высказываемых взглядов непосредственно выражает столкновение характеров. У Толстого же за взаимодействием лиц, как оно проявляется в диалоге, глубже этого взаимодействия, в связи и одновременно с ним, совершается взаимодействие в глубинах душевной жизни, далеко не прямо и не полно выражающееся «в сценах», неадекватное им, имеющее самостоятельное эстетическое значение. Определенный «объем» мыслей, эмоций, настроений характеризует в тот или иной момент духовную жизнь человека, которая идет своим независимым и незаметным извне ходом, в то время как этот человек участвует в повседневных делах, как Левин, не перестающий переживать духовное обновление «за самыми разнообразными разговорами, в которых он как бы только одной внешней стороной своего ума принимал участие» («Анна Каренина», ч. 8, XVIII).

«Княжна Марья все еще молча смотрела на брата, и в прекрасных глазах ее были и любовь и грусть. Видно было, что в ней установился теперь свой ход мысли, не зависимый от речей невестки» (т. I, ч. 1, XXIII). И далее: «...— сказала княжна, больше следуя за своим ходом мыслей, чем за ходом разговора» (т. I, ч. 1, XXV). Толстой разработал диалог, участники которого следуют не только и даже не столько предмету разговора, а *своему ходу мыслей*, лишь косвенно отражающемуся в самом разговоре. Героев Толстого и отличает наличие «своего хода мыслей».

Важно понять, что в этих методах раскрытия характера нет и тени субъективизма. Напротив, они в толстовской эстетике *эпичны* в высшем смысле, в самом глубоком значении слова. Они свидетельствуют, что связи человека с жизнью становятся настолько широкими, многосторонними, разнообразными, что *поведение человека в отдельно взятый момент*, как бы он ни был

¹ «Как умный портретист, скульптор (Трубецкой) занят только тем, чтобы передать выражение лица — глаз, так для меня главное — душевная жизнь, выражающаяся в сценах» (письмо В. Г. Черткову от 5 мая 1899 г.).

насыщен, этот момент, никогда не сможет вобрать в себя это многообразие связей. Любое отдельное проявление человека неизбежно уже и беднее его внутреннего психологического запаса, определяемого широтой и разнообразием связей с миром. В каждый отдельный момент внутренняя жизнь человека питается несравненно более широким и глубоким объективным содержанием, чем то, которое ему может дать этот момент.

Толстой заявлял в «Отрочестве»: «...По моему мнению, несообразность между положением человека и его моральной деятельностью есть вернейший признак истины» (XIX). Это заявление — не парадокс, а формулирование известного художественного принципа. Толстой не противопоставляет внешнюю и внутреннюю жизнь человека; он утверждает, что между «моральной деятельностью» человека и его внешними обстоятельствами, «положением» нет прямого и полного соответствия, а есть соответствие противоречивое и сложное. Для толстовских героев чрезвычайно характерно такое положение, когда они претерпевают глубокое внутреннее изменение, но внешне жизнь их остается той же, что и была, нравственный поворот не проявлен вовне; линия психологической жизни, внутренний сюжет развития характера круто меняется, внешний же, событийный сюжет отражает это изменение не сразу и не прямо, порой незаметно, порой контрастно. «Свидание с Пьером было для князя Андрея эпохой, с которой началась хотя во внешности и та же самая, но во внутреннем мире его новая жизнь» (т. II, ч. 2, XII). Для Николая Ростова «после его свиданья с княжной Марьей, хотя образ жизни его наружно оставался тот же, но все прежние удовольствия потеряли для него свою прелесть...» (т. IV, ч. 1, VI).

Мы наблюдаем воистину *взаимопроникновение* эпического и психологического. Эпичность толстовского реализма не только в масштабных полотнах «Войны и мира», но и в характере психологического анализа отдельной человеческой души, в специальном и пристальном к ней внимании. Это не противоречие, — вернее, это диалектическое противоречие: внутренний мир человека только тогда и может сложиться в действительно самостоятельный, особенный и отдельный мир, когда он воспримет в себя и сделает своим собственным достоянием

богатое и широкое *объективное*, вне себя находящееся содержание. Единичное только потому может стать *отдельным*, что оно глубоким образом проникнуто и наполнено общим. Обособление отдельного внутреннего мира в нечто самодовлеющее и в известном смысле независимое от окружающих в данный момент условий потому и возможно, что этот внутренний мир связан с *целым миром* вокруг себя, что он определяется и объясняется не только данными частными сюжетными обстоятельствами, что содержание его неизмеримо шире мотивирования поступков героя в данной конкретной ситуации. Это и создает представление о широком жизненном процессе, в который включены частные судьбы¹. Ощущение «чувственной пространственности», которую Гете считал признаком эпического, возникает и не посредством обязательного изображения «битв, странствий», о которых писал Гете.

Когда Толстой рассказывает, как Борис Друбецкой играет в шашки, «видимо думая об игре, как он и всегда думал только о том, чем он был занят» (т. I, ч. 3, VII), это сразу выделяет Бориса среди прочих персонажей как человека, не имеющего *своего хода мыслей*, лишенного широты отношений с миром, а значит и *самостоятельной* внутренней жизни, в каждый момент внутренне связанного только с этим моментом, человека духовно омертвевшего.

* * *

Отправляясь от сказанного, можно понять эстетическое содержание столь характерного для Толстого противоположения конкретного, узкого, конечного, ограниченного, телесного, определенного — вечному, бесконечному, духовному, абсолютному, таинственному. Плеханов дал, по сути дела, *логическую* критику этого противопоставления, показав его несостоятельность с точки зрения

¹ Для сравнения с интересующей нас точки зрения творческих принципов Тургенева и Толстого значительным представляется замечание Р. Роллана по поводу «Записок охотника»: «Чудесная галерея портретов современников. Это тот самый материал человеческих душ, который был брошен Толстым в огромное, всеобъемлющее действие» (Ромен Р о л л а н, Из дневников и писем, «Иностранная литература», 1955, № I, стр. 130).

философии диалектического материализма. Такая критика, остроумная и глубокая во многих отношениях, обладала, однако, методологическим недостатком, аналогичным тому, который был отмечен Лениным в книге Плеханова о Чернышевском. Критика эта оказалась недостаточной и для объяснения противоречий учения Толстого, которым главным образом занимается Плеханов. Еще более эта недостаточность сказывается, когда встает вопрос, каково же эстетическое значение указанного противоположения; ибо оно не есть только плод отвлеченной мысли Толстого-проповедника, но проникает собой всю художественную систему писателя уже с первых его произведений.

Плодотворный подход к выяснению этого вопроса — это подход с точки зрения методологии ленинских статей о Толстом, то есть с точки зрения «реального исторического содержания»¹ художественной и философской мысли Толстого.

Вспомним еще раз беседу князя Андрея и Пьера из второго тома «Войны и мира». Вне масонства, говорит Пьер, «все исполнено лжи и неправды... На земле, именно на этой земле (Пьер указал в поле), нет правды — все ложь и зло; но в мире, во всем мире есть царство правды, и мы теперь дети земли, а вечно — дети всего мира. Разве я не чувствую в своей душе, что я составляю часть этого огромного, гармонического целого?» (т. II, ч. 2, XII).

Это типичное для Толстого рассуждение с точки зрения вечных нравственных начал. Однако сказать только это значило бы еще ничего не объяснить. За декларацией Пьера стоят образы, в которых мотив «земли» и «мира» многообразно варьируется, насыщая их особой внутренней значительностью. Можно сказать, что без этого мотива «Война и мир» лишилась бы проникающей ее поэтической монументальности, не стала бы *эпопеей*.

Каково же *реальное историческое содержание* этого как будто вполне отвлеченного и в монологе Пьера религиозно окрашенного мотива?

Выше говорилось о том, что на основе исторических процессов, преобразующих русскую жизнь второй половины века, в литературе развивается размежевание

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 31.

понятий узкой замкнутой среды и новой, широкой эпической среды. Противоположение в речи Пьера Безухова «земли» и «мира» и есть яркий пример такого размежевания, а художественное проведение этой антитезы сквозь всю систему образов «Войны и мира» дает представление о том усложнении категории типических обстоятельств, о котором мы говорили.

Эпическое величие воплощенного в «Войне и мире» исторического момента состоит именно в том, что люди отрываются от обычных, традиционных, неподвижных условий своего существования и вовлекаются волею истории в огромный, ломающий условные отношения динамический процесс, главным и определяющим в котором является движение «корабля народа», идущего «своим громадным, независимым ходом» (т. III, ч. 3, XXV). Наташа Ростова, принимающая в свой дом раненых, испытывает неизвестную ей прежде радость «вне обычных условий жизни, отношений с новыми людьми» (т. III, ч. 3, XIII). «Чувствовалось, что все вдруг должно разорваться и измениться... Москва невольно продолжала свою обычную жизнь, хотя знала, что близко то время гибели, когда разорвутся все те условные отношения жизни, которым привыкли покоряться» (т. III, ч. 3, XII).

Читая все это, можно понять, на какой конкретно-исторической почве возник тот необычайный эпический размах, который явила мировой литературе «Война и мир». Народная война 1812 года и подготовка декабристского движения не могли быть *так* художественно осознаны не только современниками этих событий, но и еще за 10—15 лет до создания толстовской эпопеи¹.

¹ Этим, вероятно, объясняются те упреки в модернизации, которые начали высказываться в адрес Толстого сразу же по появлении «Войны и мира». Показательны в этом отношении рассуждения К. Леонтьева, который писал, что при первом чтении «был очень недоволен «Войной и миром» за многое и, между прочим, за излишество психического анализа; слишком уж *наше* это время и наш современный *ум*», — думал я тогда». «Я спрашиваю: *в том ли стиле* люди 12-го года мечтали, фантазировали, даже бредили и здоровые и больные, как у гр. Толстого? — Не знаю, право: так ли это? — *Не слишком ли этот стиль* во многих случаях похож на психологический стиль самого гр. Толстого, нашего чуть ли не до уродливости индивидуального и гениального, т. е. исключительного современника?» («О романах гр. Л. Н. Толстого», Москва, 1911, стр. 75).

Это могло произойти лишь тогда, когда «распадение прежних условий жизни» — этими словами характеризует писатель состояние своих героев в 1812 году (т. III, ч. 3, XV; подчеркнуто нами.— С. Б.) — становилось *основной чертой целой исторической эпохи*, эпохи Толстого, как определил ее Ленин, эпохи, отразившейся в искусстве *новыми качествами художественного сознания*.

Так анализ определенной эстетической проблемы снова и по-новому ясно и *конкретно* заставляет почувствовать методологическое значение для теории искусства гениальных ленинских слов: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого (*эпоха!* — С. Б.), как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»¹.

За антитезой «земли» и «мира» стоят *реалистические* образы. Тому, что у Пьера обозначено как «земля», соответствует в конкретном содержании романа изображение стесняющей и обуживающей человека сословной среды, преодоление которой открывает перед князем Андреем и Пьером возможность широкой духовной жизни. Для людей типа Андрея и Пьера условием жизни является чувство своей сопричастности общей, объясняющей все отдельные явления, необходимости. Вера в эту необходимость и выражается Пьером в понятии «мир»; за этим понятием также стоят конкретные образы; за ним — то чувство общенародной и общечеловеческой связи, которое дает героям участие в патриотическом движении. Говоря о себе, что он составляет часть огромного, гармонического целого, Пьер говорит об этом чувстве широкой связи с людьми. Поиски такой связи определяют весь путь Пьера; в данный момент, во время богучаровского свидания, поиски эти связываются у Пьера с масонством; но масонство — лишь временная форма, в которую облакаются поиски, сложным путем, через преодоление масонства, ведущие Пьера к чувству единения с простыми солдатами на Бородинском поле, а в эпилоге — к широкой общественной деятельности. И, конечно, не масонство как таковое, а ощущение себя включенным во всеобщую связь, «частью

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 293.

этой огромной, 'невидимой цепи» рождает восторженное состояние Пьера во время разговора с князем Андреем на пароме. То, что высказывает здесь Пьер, характеризует далеко не только его масонские увлечения, а имеет гораздо более глубокое и общее значение для понимания всего романа; в речах Пьера слышен голос самого автора.

Очевидна противоречивость художественной и философской мысли Толстого. Противопоставленный «земле» «мир» Пьера — это характерная для толстовщины «апелляция к Духу»; но это — принявшее в силу известных конкретно-исторических обстоятельств, исследованных Лениным, форму апелляции к Духу — отражение действительного исторического процесса. Это страстное отрицание неподвижности, пропитанное вместе с тем в своих формах и выводах той же самой «восточной неподвижностью». И если в учении Толстого больше отразилась отвлеченная сторона противопоставления «духа» «телу», что выразилось в тезисах «царство божие внутри вас», «все дело человека внутреннее» (критику этой отвлеченной догматики и дал Плеханов), то в художественных произведениях то же противопоставление выступает прежде всего со стороны своего реального содержания.

По словам Пьера, начало «огромной, невидимой цепи» скрывается в небесах. «Надо жить, надо любить, надо верить, ...что живем не нынче только на этом клочке земли, а жили и будем жить вечно там, во всем (он указал на небо)». Эти вдохновенные слова воспринимаются читателем в единстве с широким эпическим содержанием «Войны и мира». Однако разграничение узких условий существования человека и его высокого, абсолютного назначения, выраженное в образах, в рассуждении Пьера принимает вид противопоставления клочка земли и неба, выражается в вере в бога и будущую жизнь. В монологе Пьера намечается *действительное противопоставление* земного небесному и духа телу — то, что характерно для толстовского учения.

Такое противопоставление, однако, не заключено в конкретном содержании романа, в образной системе, которую призвана философски обобщить антитеза «земли» и «мира» в рассуждении Пьера. Мистические

оттенки, присутствующие в мотиве аустерлицкого неба, являющегося раненому Андрею Болконскому как воплощение вечного начала, перед которым меркнут и кажутся мелкими его прежние заботы о славе, не определяют основного содержания этого образа.

Лишь глядя на небо, не ощущает Пьер, высказавший только что свое чувство Наташе, «оскорбительной низости всего земного в сравнении с высотой, на которой находилась его душа» (т. II, ч. 5, XXII). Чистая любовь к Наташе сталкивается в эту минуту в представлении Пьера со всем тем миром холодности и жестокости, жертвой которого только что едва не стала Наташа, миром Элен и Анатоля, со всей той жизнью «отставного добродушно доживающего свой век в Москве камергера», которую в это время влачит он сам, Пьер, вовлеченный в нее в момент духовного кризиса силой сословной инерции, «силой обстановки, общества, породы». Таков реальный художественный смысл противоположения «неба» — «земному». Оно не из тех отвлеченных разорванных антитез, которые так характерны для нравственной философии Толстого. Оно не имеет абсолютного значения, оно образно. Недаром так значительно сказано на страницах, принадлежащих к самым полнокровно-счастливым в романе, в описании святочной ночи: «На небе было черно и скудно, на земле было весело» (т. II, ч. 4, XI).

Абсолютное начало, «мир», символизирующийся в образе аустерлицкого неба, это, в эстетической концепции «Войны и мира», не мистическая потусторонняя абстракция, а по существу своему земная реальность, только более глубокая и истинная реальность, чем повседневное окружающее, и притом противостоящая твердой и косной определенности окружающего неопределенная, потенциальная, таинственная реальность. Через весь роман проходит сквозной мотив истинной, высшей жизни, исканиями которой определяется путь основных героев и по сравнению с которой ежедневное окружающее кажется им ненастоящим, неважным. Это окружающее — недвижимая, устоявшаяся среда, традиционные, замкнутые отношения. Это то, от чего отрываются в ходе своего внутреннего развития Пьер и Андрей Болконский и чему бессознательно и стихийно противопоставит всем своим обликом Наташа Ростова. Это

то, что размывается и подламывается великим народным движением двенадцатого года.

Воплощения мотива истинной жизни в «Войне и мире» чрезвычайно многообразны и разнохарактерны и всегда окрашены в оттенок радостной таинственности.

Вспомним сцену, когда Николай Ростов после крупного проигрыша Долохову слушает дома пение Наташи: «Все это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь — все это вздор... а вот оно — настоящее...»

Требования «чести» — все для Ростова, они в общем и целом определяют всю его жизнь, но в эту минуту, слушая Наташу, он ощущает их условность, они кажутся вздором: задрожала терция, и тронулось что-то лучшее в душе Ростова. «И это что-то было независимо от всего в мире, и выше всего в мире. Какие тут проигрыши, и Долоховы, и честное слово!.. Все вздор! Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...» (т. II, ч. 1, XV).

Интересно рядом с этими словами поставить размышления Пьера Безухова, когда он направляется к Бородинскому полю с намерением участвовать в сражении. Пьер испытывает при этом «приятное чувство сознания того, что все то, что составляет счастье людей, удобства жизни, богатство, даже самая жизнь, есть вздор, который приятно откинуть в сравнении с чем-то... С чем, Пьер не мог себе дать отчета, да и не старался уяснить себе...» (т. III, ч. 2, XVIII).

Случайность ли то сходство выражений, в которых Николай и Пьер уясняют себе свое состояние? Ситуации, в которых находятся тот и другой, кажется, несоизмеримы по значимости: бытовой эпизод и момент решающего напряжения сил всего народа. И, однако, таково искусство художника, умеющего и бытовой эпизод насытить той же своей основной мыслью, которая выражается в масштабных картинах народной борьбы.

Николай Ростов, слушающий Наташу, находится в этот момент в состоянии вообще ему не свойственном и подготовленном тяжелым проигрышем, данным честным словом и мучительным сознанием невозможности его выполнить. Понадобилось сильное потрясение, связанное с требованиями «чести», чтобы он смог с такой силой ощутить их ничтожность и — в противовес им —

значительность и важность *настоящего*: «Давно уже Ростов не испытывал такого наслаждения от музыки, как в этот день», — и это несмотря на подавленное настроение, а вернее — благодаря ему именно. Николай не наделен автором чертами мертвенной закоренелости, как Борис Друбецкой (контраст между ними неоднократно подчеркивается), он всегда чувствует прелесть Наташи, но обычно это чувство *совмещается*, мирно уживается в его душе с приверженностью нормам дворянской чести, не ощущается как чуждое этим нормам, *несовместимое* с ними, отрицающее их начало. Наслаждаясь голосом сестры, Ростов на мгновение выходит из рамок «чести», принятых правил, условных отношений. В эти мгновения ему становится доступным такое восприятие жизни, которое постоянно присуще князю Андрею и Пьеру: очарование Наташи и «честь» *противостоят* в его сознании как истинное, глубокое — и ложное, внешнее, мнимое.

Но тем упорнее после этого потрясения Ростов стремится замкнуться в круг привычного, понятного, проверенного, стандартного, в «определенные условия полковой жизни», где все ясно и просто, где легко быть «прекрасным человеком, что представлялось столь трудным в *миру...*» (т. II, ч. 2, XV).

Рисуя войну, Толстой показывает вызванный ею кризис устоявшихся форм жизни. Такое же, по самой глубокой сути, содержание высказано и в эпизоде пения Наташи. Это кризисный момент для Николая, связанный с потрясением всех основ его миропонимания, всего *сословного* в нем.

В общей художественной концепции «Войны и мира» образ Наташи приобретает значение, сопоставимое со значением героико-эпопейной темы всенародной борьбы. Общение с Наташей и участие в народном движении — то и другое отрывает героев романа от тех узких, кажущихся чем-то временным и преходящим, связей и отношений, в которые они поставлены условиями своего общественного состояния, от сословных рамок, требований «чести», замкнутых норм и предрассудков.

Да, Наташа — сама естественность, и это главное в ней, существо ее характера. Но это не такое естественное, которое утверждается в противовес всякой общественной проблематике и всяким общественным исканиям.

У автора есть тенденция подобного противопоставления, и она особенно сказывается в том, как показана Наташа в эпилоге. Но это тенденция заданная, и над ней безусловно превалирует другая, органичная для всего образного строя романа, тенденция, согласно которой естественное начало, воплощением которого выступает Наташа Ростова, противостоит совершенно определенного рода общественным явлениям. Это естественное, антагонистичное по отношению к сословной догме, *несовместимое* с мертвой традицией. Естественное в Наташе не отрицает идейных исканий Пьера и Андрея Болконского, но воздействует на них подобным же образом, как воздействует всенародный подъем: углубляя зрение, обнажая антагонизмы, помогая увидеть вещи такими, каковы они на самом деле, выводя за рамки среды. «Из чего я бьюсь, из чего я хлопочу в этой узкой, замкнутой рамке, когда жизнь, вся жизнь со всеми ее радостями открыта мне?» — думает князь Андрей после вечера, проведенного с Наташей (т. II, ч. 3, XIX).

Как насыщено изнутри контрастами знаменитое описание «русского», которого пляшет Наташа во время посещения дядюшки! «Где, как, когда всосала в себя *того* русского воздуха, которым она дышала, — эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, — этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно бы должны были вытеснить?» Вся эта сцена — одна из самых светлых и радостных в «Войне и мире» — будто залита ощущением тепла и уюта, внутренней близости всех находящихся в этот момент вместе — дядюшки и Николая, Наташи и Анисьи Федоровны. Контрастность словно запрятана (куда более острыми будут способы ее выявления в последующих произведениях Толстого), но вовсе не снята; она сказывается в каждом слове замечательного описания, в самой этой форме вопроса-восклицания: «Где, как, когда...» Неустрашим антагонизм «графинечки» и русского воздуха, *pas de châte* и народной плясовой.

В шелку и бархате воспитанная графиня, пляшущая русскую, «умела понять все то, что было в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке».

Во всяком русском человеке! Таков масштаб, под который столь свободно и естественно встает Наташа

Ростова. Ведь это тот же масштаб, которым измеряется человеческое качество в пору отечественной войны, который резко дифференцирует людей, кладет окончательную грань между князем Андреем, умеющим объединиться в одном чувстве с Тимохиным и всей армией, — и его социальным кругом, высшим дворянским обществом. Чувство единства с каждым солдатом, доступное Болконскому, и понимание народной пляски, выказываемое Наташей, — то и другое противостоит кастовой узости сословных установлений, эстетически отрицает их.

Сцены, казалось бы, сугубо «домашние», семейные обнаруживают, как отвечает образ Наташи эпической шири всего огромного произведения, его *эпопейному* началу. Тема «таинственных струй народной русской жизни», исторического действия нации — основная эпическая тема «Войны и мира». И с нею рядом и в рост с ней встает образ маленькой, грациозной, «переполненной жизни» девочки.

Толстой достигает невиданного до того в литературе умения связывать в единое художественное целое самые разнохарактерные образы и мотивы — всеобщее, историческое, эпохальное и личное, домашнее, семейное, — создавать впечатление органической общности явлений далеко отстоящих друг от друга и, казалось бы, не имеющих ничего общего, *умения сопрягать все*, согласно выражению, рождающемуся во сне у Пьера Безухова: «Самое трудное... состоит в том, чтоб уметь соединять в душе своей значение всего. Все соединить? — сказал себе Пьер. — Нет, не соединить. Нельзя соединять мысли, а *сопрягать* все эти мысли — вот что нужно! Да, *сопрягать надо, сопрягать надо!*» (т. III, ч. 3, IX). Война и мир, пение Наташи и Бородинское сражение, сцена охоты и Кутузов в его противопоставлении Наполеону — все эти мотивы даже не соединены (это что-то внешнее и механическое), но — тут не обойтись без слова самого Толстого — «сопряжены» так нерасторжимо и в то же время свободно, «что нельзя и заметить, где замок» (используя слова Толстого, сказанные о композиции «Анны Карениной»).

Как всегда у Толстого, искусство сопрягать все проявляется как в масштабах всего огромного произведения, в сплетенности всех его тем, проблем, сюжетных разветвлений, так и в раскрытии отдельного моменталь-

ного переживания, в анализе мелких долей психологического процесса.

Раненный в руку Николай Ростов забывается на одну минуту, «но в этот короткий промежуток забвения он видел во сне бесчисленное количество предметов: он видел свою мать и ее большую белую руку, видел худенькие плечи Сони, глаза и смех Наташи, и Денисова с его голосом и усами, и Телянина, и всю свою историю с Теляниным и Богданычем. *Вся эта история была одно и то же*, что этот солдат с резким голосом...» (т. I, ч. 2, XXI; подчеркнуто нами.— С. Б.).

Это знакомое каждому психологическое состояние было впервые открыто в литературе Толстым. Промелькнувшие мгновенно в сознании самые разные образы и воспоминания действительно сопрягаются в представлении героя в нечто неразрывно целостное: мать и Соня оказываются «одно и то же», что солдат с резким голосом.

У живущих духовными интересами, ищущих героев «Войны и мира» такая способность пережить в одно мгновение *целый мир* самых разнообразных и внутренне закономерно связанных представлений становится их постоянной характеристикой, показателем их соединенности с «миром», с эпической сущностью жизни. Отдельные впечатления из разных областей исторической и личной жизни, сбивчиво и бессвязно представляющиеся князю Андрею во время его пребывания в армии в кампанию 1805 года, вдруг *разом* вспоминаются ему, когда он лежит на поле Аустерлица, как бы собираются вместе образом бесконечного неба и *на основе этого образа* встают в закономерное, истинное соотношение: «Те мечтания об отце, жене, сестре и будущем сыне и нежность, которую он испытывал в ночь накануне сражения, фигура маленького, ничтожного Наполеона *и над всем этим высокое небо*,— составляли главное основание его горячечных представлений» (т. I, ч. 3, XIX; подчеркнуто нами.— С. Б.). Так же закономерно после ночи в Отрадном и второй встречи с дубом ему в одно и то же время вспоминаются все лучшие минуты жизни: «И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотой ночи, и эта ночь, и луна — и все это вдруг вспомнилось ему» (т. II, ч. 3, III).

Небо становится в характеристике князя Андрей образным воплощением такого жизненного начала, чувствуя которое человек обретает способность «сопрягать всё», способность активной и широкой внутренней жизни, охватывающей впечатления действительности в их закономерной связи.

Теряя ощущение «неба», князь Андрей попадает в плен обособленных, разрозненных деталей. «И прежде были все те же условия жизни, но прежде они все вязались между собою, а теперь все рассыпалось. Одни бессмысленные явления, без всякой связи, одно за другим представлялись князю Андрею». Таково его состояние после разрыва с Наташей. «Его интересовали теперь только самые ближайшие, не связанные с прежними, практические интересы... Как будто тот бесконечный удаляющийся свод неба, стоявший прежде над ним, вдруг превратился в низкий, определенный, давивший его свод, в котором все было ясно, но ничего не было вечного и таинственного» (т. III, ч. 1, VIII).

* * *

Итак, широта эпического содержания у Толстого не есть нечто внешнее психологическому развитию характеров, просто ему сопутствующее, но необходимое условие этого развития, его определяющая основа, начало, проникающее собой внутреннюю жизнь человека вплоть до мельчайших ее частиц, и даже начало, собственно говоря, создающее, творящее эту внутреннюю жизнь как самостоятельный, спонтанный, *самодвижущийся* процесс.

Наличие такого потока внутренней жизни, обладающего своей собственной логикой и своей линией развития,— в этом прежде всего и состоит толстовское новаторство в изображении характеров. При этом Толстой так показывает людей, что он как бы ставит всех героев в одинаковые условия для обнаружения ими своего внутреннего содержания, как бы создает всем в этом отношении одинаковые возможности — будь то Андрей Болконский, Николай Ростов или Борис Друбецкой, Наташа или Соня, — якобы не отдавая *как художник*

предпочтения никому из них, стремясь «всех понимать и только описывать»¹. Автор изображает каждого, «описывая из него»² самого, — замечательно тонкая автохарактеристика! — поэтому само различие в организации характеров разных лиц (большой или меньший удельный вес психологического анализа, внутренних монологов и т. п.) зависит уже от внутреннего достоинства самих этих характеров, которые как будто сами всецело определяют методы своего изображения, автор же одинаково внимателен ко всем. У Толстого почти нет характеров, полностью и с начала до конца лишенных элементов душевной диалектики, но качеством характера она становится далеко не у всех. Не все наделены способностью к самостоятельной психологической жизни. Проф. И. В. Страхов, автор фундаментального труда «Толстой как психолог», отмечает неравномерность распределения внутренних монологов по отношению к различным персонажам; являясь у Толстого универсальным художественным приемом раскрытия человеческого характера, внутренние монологи для некоторых действующих лиц, таких, как Левин, Пьер, Болконский, «становятся характерной принадлежностью данного персонажа, отображают общий его душевный облик»³.

Разговор Левина и Степана Облонского в избе во время охоты (ч. 6, XI) — разговор равноправных собеседников, в котором Стива даже прав против Левина, умно доказывает ему противоречивость его социальных воззрений. Но тут мы опять имеем дело с диалогом, который был бы невозможен у Тургенева, ибо эстетическая сущность характеров Левина и Стивы определяется далеко не только содержанием высказанных ими в разговоре мнений. Разница состоит в том, что у Левина разговор вызывает целый рой новых мыслей, завладевающих им, и когда Стива, покончив с темой, заговаривает о другом, Левин отвечает механически, «продол-

¹ Дневник С. А. Толстой, ч. I, изд. М. и С. Сабашниковых, 1928, стр. 41.

² Из письма Л. Д. Урусову по поводу «Смерти Ивана Ильича»: «описание простой смерти простого человека, описывая из него...» («Л. Н. Толстой о литературе», М. 1955, стр. 186).

³ Ученые записки Саратовского пед. ин-та, вып. X, кафедра психологии, 1947, стр. 16.

жая думать о предмете только что бывшего разговора». Стива же, кончив разговор, не думает дальше, мысль им не владеет. «—А что, в самом деле, не пойти ли?— сказал Степан Аркадьич, очевидно устав от напряжения мысли». Он думал и умно думал, когда это было нужно по ходу разговора, но он легко отвлекся от мыслей, с этим разговором связанных. Левин же *не может отвлекаться*. Он лежит, слушая ночные звуки, и на фоне восприятия этих звуков не переставая работает мысль: «Неужели только отрицательно можно быть справедливым?» Разговор, для Стивы ничего не значащий и не ведущий к внутренним переменам, для Левина служит толчком к новому повороту, следующему этапу развития.

Художественное содержание характера Левина и определяется этой способностью к безостановочному, произвольному, непрерывному, владеющему человеком и не поддающемуся подавлению с его стороны внутреннему саморазвитию, которой лишен Стива.

Такая способность и есть признак эпического богатства характера. Безостановочность и произвольность душевного процесса предстает как знак его необходимости, обусловленности сложным объективным содержанием. «Я ложусь спать в третьем часу, мне приходят мысли, и я не могу заснуть, ворочаюсь, не сплю до утра оттого, что я думаю и не могу не думать»,— рассказывает князь Андрей, и эта непреодолимая потребность духовной жизни выступает как не только субъективная, личная для данного человека, но как *объективная необходимость, требование жизни*. Разворачивающийся перед Левиным противоречивый общественный процесс *требует* от него осознания, и эта властная потребность внутреннего освоения действительности определяет психологическую динамику характера. Попутное впечатление от идеального хозяйства старика, у которого Левин остановился кормить лошадей, западает ему в сознание и уже не отпускает его, ведет его внутреннюю жизнь, руководит ею и тогда, когда Левин находится в новых условиях, становится «основным базисом» новых впечатлений. «И на охоте, в то время, когда он, казалось, ни о чем не думал, нет-нет, и опять ему вспоминался старик со своею семьей, и впечатление это как будто требовало к себе не только внимания, но и разрешения

чего-то с ним связанного» (ч. 3, XXVIII, XXVI). Жизнь требует от человека, чтобы он ее переживал, внутренне двигался вместе с нею; объективные впечатления входят во внутренний мир и берут над ним власть, формируя его как «отдельный и особенный мир страстей, чувств, желаний, сознания» и наделяя способностью саморазвития. Тот будет мыслителем и художником, провозглашал Толстой в трактате «Так что же нам делать?», «кто и рад бы не мыслить и не выражать того, что заложено ему в душу, но не может не делать того, к чему влекут его две непреодолимые силы: внутренняя потребность и требование людей»¹. Так и толстовские герои, психологическая жизнь которых приобретает характер спонтанного процесса: необоримая потребность мыслить и выражать именно своей необоримостью свидетельствует о себе как о «требовании людей», объективном требовании.

Характерный пример специфически толстовского анализа психологического процесса — изображение переживаний Пьера Безухова накануне и после Бородинского сражения (т. III, ч. 2, XX—XXV; ч. 3, VIII—IX).

Возбужденное и веселое выражение лиц солдат, идущих на вероятную смерть, которых Пьер видит на спуске с Можайской горы, поражает его, встает в сознании как вопрос, требующий разрешения. Встречая по мере продвижения к армии новых людей, Пьер неизменно «по какой-то тайной связи мыслей» вспоминает Можайскую гору, и это воспоминание действительно влияет на оценку новых явлений. Наблюдая работающих мужиков-ополченцев, «Пьер опять вспомнил раненых солдат в Можайске, и ему понятно стало то, что хотел выразить солдат, говоривший о том, что *всем народом навалиться хотят*». В свою очередь эти новые впечатления активно соотносятся с последующими. Пьер разговаривает с вышшими штабными офицерами, своими прежними московскими знакомыми, «и у него не выходило из головы то другое выражение возбуждения, которое он видел на других лицах и которое говорило о вопросах не личных, а общих, вопросах жизни и смерти». Образуется цепная реакция впечатлений, воспоминаний, представлений,

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 25, стр. 373.

устанавливается самостоятельный ряд внутренней жизни, и каждый ее момент не только связан с ситуацией, в которой в эту минуту находится Пьер, но и независим от нее; *каждая точка психологического ряда соотносится не только с соответствующим ей внешним моментом, но и с предшествующим ходом душевной жизни.* Любое новое впечатление, входящее во внутренний мир, попадает в *уже идущий* процесс, включается в самодвижущийся поток, вступает в соприкосновение и связь с отложившимися ранее восприятиями, и этот момент связи служит отправным пунктом для дальнейшего развития.

Психологический процесс, совершающийся в Пьере, может быть назван имманентным, но это не значит, что он хотя бы в малейшей степени субъективно произволен. Напротив, он, собственно, в том и состоит, что образы действительности захватывают чувства и мысли человека, требуют своего осознания, переработки, разрешения связанных с ними вопросов и тем самым обуславливают внутреннее движение, диалектику души. Объективные впечатления выступают как активная двигательная сила внутреннего развития личности, как действенный, толкающий вперед, развивающий фактор. Пьер не накапливает впечатления, а активно воспринимает их, и этот процесс подготавливает, делает возможным тот момент, который проясняет, вдруг освещает новым светом все воспринятое, заставляет мгновенно вспомнить и по-новому пережить все полученные представления, связать их воедино и осознать их скрытый смысл. Это происходит у Пьера при разговоре с князем Андреем, когда тот страстно высказывает убеждение, что успех сражения будет зависеть «от того чувства, которое есть во мне, в нем,— он указал на Тимохина,— в каждом солдате». «Тот вопрос, который с Можайской горы и во весь этот день тревожил Пьера, теперь представился ему совершенно ясным и вполне разрешенным. Он понял теперь весь смысл и все значение этой войны и предстоящего сражения. Все, что он видел в этот день, все значительные, строгие выражения лиц, которые он мельком видел, осветились для него новым светом. Он понял ту скрытую (*latente*), как говорится в физике, теплоту патриотизма, которая была во всех тех людях, которых он видел, и которая объясняла ему то, зачем все эти люди

спокойно и как будто легкомысленно готовились к смерти».

Но это лишь существенный этап психологического процесса, а не его конечный пункт. Остановки быть не может, Пьер влечется к дальнейшей переработке воспринятого из действительности содержания и приводится во сне к своему знаменитому «сопрягать надо!».

Изображение сна Пьера в Можайске после Бородинской битвы особенно показательно для методов толстовского психологического анализа. Безостановочность внутренней работы проявляется в том, что, ни на миг не отпуская Пьера, она продолжается и во сне и даже приобретает тогда особенную активность. Пьер погружается в сон, чувствуя необходимость «понять самого себя и все то, что он видел и испытал», и чувствуя невозможность сделать это, находясь по-прежнему среди страшных впечатлений. Как всякий спящий человек, Пьер выключается из окружающих условий, но вместе с тем он находится во сне как никогда под властным воздействием объективной действительности, которая именно потому особенно мощно ведет сейчас внутреннюю жизнь, что последняя, после дня, насыщенного такими потрясающими впечатлениями, получает наконец возможность сосредоточиться на этих впечатлениях, возможность освободиться от контактов с внешней оболочкой, корой явлений жизни, и целиком отдаться ее существенному содержанию. После Бородина это становится возможным для Пьера только во сне.

Течение чувств и мыслей у толстовских героев есть настолько процесс, выражающий объективную необходимость, что Пьеру во сне представляется, что его собственные мысли кто-то извне говорит ему: «...мысли, которые кто-то говорил или сам передумывал Пьер» (подчеркнуто нами.— С. Б.). Пьер сам передумывает эти мысли, но передумывает то, что сказала ему жизнь. «Пьер, вспоминая потом эти мысли, несмотря на то, что они были вызваны впечатлениями этого дня, был убежден, что кто-то вне его говорил их ему».

Психологический анализ Толстого раскрывает сложную картину диалектики объективного и субъективного. Душевный процесс каждоминутно получает импульсы от внешней действительности, питается и живет контактом с ней. Впечатления данного момента, подчиняясь неза-

висимой от момента логике душевного потока, в то же время активно воздействуют на его дальнейшее течение, влияя на ощущение и осознание ранее усвоенных представлений, освещая их по-новому. И таким внешним впечатлением, включающимся в движущийся ряд внутренней жизни и существенно меняющим ее характер, может стать факт самый внешний и случайный. Так и спящему Пьеру не имеющие отношения к волнующим его вопросам слова берейтора, что запрягать надо, помогают найти выход из кризиса, «дают» искомый ответ. Это интересно с точки зрения психологии сна, и с этой стороны данный момент исследуется, например, в работе И. В. Страхова, но нас он интересует как момент художественной концепции характера у Толстого. Соотнесенное со случайным внешним фактором, пьеровское «сопрягать» закономерно связано не с ним. Непрекращающийся и даже усиливающийся во сне внутренний процесс только пользуется внешним событием как поводом, чтобы найти себе ясное выражение, самоопределиться. Перед нами — пример гениального художественного постижения диалектики объективного и субъективного, необходимого и случайного: *именно полнейшая случайность внешнего импульса и обнаруживает особенно ярко глубочайшую закономерность происходящей в Пьере работы, а субъективность самого определения («сопрягать») — объективную обусловленность того вопроса, который мучит Пьера, как вопроса самой жизни.*

Пробуждение поражает Пьера контрастом между значительностью и содержательностью только что пережитого и случайностью того, что он видит вокруг: грязный постоялый двор с колодцем, у которого солдаты поят худых лошадей. Во сне он был внутренне связан с эпическими глубинами жизни и сейчас испытывает боль от соприкосновения с ее поверхностью, рассеивающего и прерывающего как никогда сосредоточенный и интенсивный внутренний процесс. «Пьер с отвращением отвернулся и, закрыв глаза, поспешно повалился опять на сиденье коляски. «Нет, я не хочу этого, не хочу этого видеть и понимать, я хочу понять то, что открывалось мне во время сна. Еще одна секунда, и я все понял бы. Да что же мне делать? Сопрягать, но как сопрягать все?» Накал психологической жизни утерян, но она получает новое задание, открывается перспектива дальнейшего развития.

Вспомним опять Пьера накануне Бородинского сражения: «Все внимание его было поглощено серьезным выражением лиц в этой толпе солдат...» Он не просто наблюдает, он сознает смысл совершающегося перед ним; но в процессе этого познания почти нет элементов логического анализа. Свои впечатления Пьер не анализирует в собственном смысле этого слова: *все его внимание поглощено* наблюдаемой жизнью. Он живет в гуще событий и *тем самым* развивается чувством и мыслью. Мысль движется, но не путем отвлеченного рассуждения, а в результате *участия в жизни*.

Здесь мы обращаемся к вопросу о значении непосредственного, инстинктивного начала в душевной жизни толстовских героев. Необходимо и в этом случае исходить из общего строя художественной мысли писателя, который выступает по отношению к своим героям проницательным психологом, но именно *художником*-психологом. Толстой подвергает души героев всепроникающему анализу, но не забудем, что эти люди сами сотворены писателем, каждая частица их внутренней жизни принадлежит «не только» им, но и их творцу, давшему им жизнь художнику. Ученый-психолог может, конечно, найти у Толстого немало для себя ценного; и все же творения гениального писателя не предназначены служить материалом для выводов психологической науки. Психологический анализ со всеми его деталями есть у Толстого художественный феномен, одно из могучих проявлений его творческого сознания. И особенная роль, которую играет во внутренней жизни толстовских лиц их непосредственное чувство,— грань общей художественной концепции мира у Толстого, одно из проявлений того проникновения эпика в психологический анализ, с точки зрения которого мы прежде всего рассматриваем творчество Толстого в настоящей работе.

На следующий день после бала, на котором он танцевал с Наташей Ростовой, князь Андрей лишь мельком вспоминает о нем и о самой Наташе. Но странным образом в этот день резко и неожиданно, *вдруг* меняется все его восприятие окружающей жизни. Его совершенно перестает интересовать вся еще вчера так живо его занимавшая законодательная деятельность. Все, что каза-

лось «таинственно и привлекательно» в Сперанском, сегодня «вдруг стало ему ясно и непривлекательно».

Князь Андрей не сознает связи своего нового настроения с прошедшим вечером, он только чувствует это настроение и удивляется ему. Оставшееся от встречи с Наташей ощущение истинной жизни, будучи неосознанным князем Андреем, становится тем не менее руководителем его суждений и чувств. Столь быстрое и полное изменение взгляда на окружающие явления совершилось помимо его сознательной воли, согласно иным, не зависящим от него, *объективным законам*. Реальная логика действительных отношений, заслоненная до этого интересами деловой петербургской жизни, вдруг ясно выступила перед ним: он приложил права лиц, которые распределял по параграфам, к своим мужикам и Дрону-старосте, и «ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такую праздную работой» (т. II, ч. 3, XVIII).

Подобной же произвольностью отличается полная перемена мировосприятия, происшедшая в «Воскресении» с Нехлюдовым после суда над Катюшей. В тот же день у Корчагиных ему бросается в глаза, *неволью* вспоминается то, что обычно забывалось, чему не придавалось значения: «Хотя Нехлюдов хорошо знал и много раз за обедом видал старого Корчагина, нынче как-то особенно неприятно поразило его это красное лицо с чувственными смакующими губами над заложеной за жилет салфеткой, и жирная шея, главное — вся эта упитанная генеральская фигура. Нехлюдов неволью вспомнил то, что знал о жестокости этого человека, который бог знает для чего, — так как он был богат и знатен, и ему не нужно было выслуживаться, — сек и даже вешал людей, когда был начальником края» (ч. I, XXVI). Это приходит на память произвольно, *само собой*, независимо от желания Нехлюдова *и, значит* (в концепции человеческого характера у Толстого это именно так), по велению объективной жизни, по воле жизненного противоречия, в столь острой форме открывшегося Нехлюдову на суде и заставляющего его видеть мир под углом зрения этого противоречия, понуждающего вспомнить о старике Корчагине то, что он знал о нем, но никогда не вспоминал, что лежало мертвым грузом на дне памяти.

В обоих примерах, во многих отношениях отличных друг от друга, общим является подчеркнутая писателем

непосредственность проявления нового душевного состояния героев, в известном смысле инстинктивность их нового мироощущения. Это характерно для толстовских персонажей, и это многократно отмечалось. Но при этом часто делался безосновательный, по нашему убеждению, вывод об антирациональности толстовских методов психологического анализа, о принципиально ином пути познания жизни человеком Толстого, нежели интеллектуальное познание¹.

Сам Толстой как будто бы то же самое постоянно свидетельствует о своих героях, руководствующихся в своей духовной жизни, согласно характеристикам писателя, «не словами, не рассуждениями, но непосредственным чувством» («Война и мир», т. IV, ч. 4, XII), понимающих друг друга «путем противным всем правилам логики, без посредства суждений, умозаключений и выводов, а совершенно особенным способом» (там же, Эпилог, ч. 1, XVI). Но исследователь обязан не просто констатировать это противопоставление, а объяснить его, исходя из всей художественной системы Толстого; он должен установить, какому типу отношений с миром соответствует непосредственное чувство Пьера или Наташи, какого рода рассудочное мышление вызывает эстетическую неприязнь художника.

Фигуры, окрашенные такой неприязнью,— Сперанский, Кознышев,— люди, не чувствующие живой жизни и не желающие знать ее, стремящиеся заменить ее законы и логику произвольной логикой своих суждений и умозаключений. Методический склад ума Кознышева, твердая определенность и неизменность его понятий говорят для Толстого о «недостатке силы жизни, того, что называют сердцем, того стремления, которое заставляет человека из всех бесчисленных представляющихся путей жизни выбрать один и желать этого одного» (ч. 3, I). В непосредственном же чувстве духовно высоких героев Толстого находит выражение «разум» самой жизни, *объективная потребность*, побуждающая воспринимать мир так, а не иначе. Такова *художественная* мысль Толстого, его художественный взгляд на человека.

Поэтому мышление толстовских героев — не только Наташи Ростовской, но и «думающих» героев, как Андрей Болконский и Пьер,— всегда отличается образностью.

¹ См. В. Вересаев, *Живая жизнь*, М. 1922, стр. 89.

«Ему и в голову не приходило, чтоб он был влюблен в Ростову; он не думал о ней; он только воображал ее себе, и вследствие этого вся жизнь его представлялась ему в новом свете» (т. II, ч. 3, XIX). «...Страшный вопрос: зачем? к чему? который прежде представлялся ему в середине всякого занятия, теперь заменился для него не другим вопросом и не ответом на прежний вопрос, а представлением ее» (т. III, ч. 1, XIX). Образы, воспринятые извне во внутренний мир, живут в нем на правах объективной действительности и в этом своем качестве направляют душевную деятельность. Не логические доводы убедительны для Пьера как ответ на мучающие вопросы, а образ Наташи, представление ее, — ибо это живой образ, то есть, для Толстого, живая реальность, чуждая произволу отвлеченной мысли.

Было бы странно отрицать за князем Андреем, Пьером, Левиным право называться интеллектуальными героями: весь смысл их существования заключается в напряженной работе мысли, в поисках решения сложных вопросов жизни. Но самый мыслительный процесс в этих случаях по-толстовски своеобразен. И. В. Страхов делает интересные наблюдения на этот счет. И тогда, пишет он по поводу внутренних монологов, когда они «по внешней форме... сходны с логически построенными рассуждениями», то есть «состоят из ряда сменяющих друг друга мыслей», «в них не хватает главного, что отличает последовательное рассуждение, — в них нет выведения одних мыслей из других»¹. И. В. Страхов отмечает также, что изображение моментов высшего духовного напряжения «достигается преимущественно через образы, возникающие в сознании персонажа», тогда как состояние душевного упадка характеризуется ослаблением образов².

Движение мысли, осуществляющееся в виде потока образов, — обычный тип интеллектуальной деятельности толстовских героев. Образы движутся, сменяются в такой последовательности и взаимосвязи, что создается известная логика, отвечающая объективной логике жизни. В определенный момент перед внутренним взором человека всплывает то или другое воспоминание, представление, которое было некогда усвоено, но не произвело

¹ И. В. Страхов, цит. раб., стр. 53.

² Там же, стр. 81, 79.

тогда влияния, — всплывает «почему-то», «вдруг», «по какой-то тайной связи мыслей». И это не случайность, а, наоборот, знак глубочайшей закономерности, проявляющейся помимо воли человека и поэтому вдруг и почему-то для него. Закономерность состоит в том, почему именно это событие, слово, образ вспомнились именно в данную минуту, когда стало нужно по ходу душевной жизни.

Нельзя иметь готовые ответы на требования жизни, надо двигаться вместе с нею и так постигать ее. Таков эстетический смысл противопоставления инстинктивного и рассудочного; в толстовском учении оно принимает абсолютный, метафизически прямолинейный характер, приводя к отрицанию науки; здесь Толстой сам грешит рассудочностью. Но иное дело его художественные способы раскрытия характеров — они отнюдь не антирациональны: это диалектика души. Вспомним о Левине: «он думал всеми силами души» (ч. 5, XIX). Персонажи Толстого в высшей степени наделены «познавательным совершенством чувства»¹. Их инстинктивное не антирационально, потому что это не опирающееся само на себя и себе довлеющее инстинктивное, но инстинктивное, тесно связанное с динамической действительностью, *инстинктивное, обнажающее объективную логику*.

Вот почему Толстой подчеркивает, что эта способность его героев — это, собственно, не инстинктивная, а *духовная* способность, прямо разграничивая эти понятия: «деятельность ее и Агафьи Михайловны была не инстинктивная, животная, неразумная», — говорит он о Кити, обнаруживающей нравственную силу в заботах об умирающем Николае Левине (ч. 5, XIX).

Наташа Ростова, так же как Андрей Болконский, живет высшей духовной жизнью, — хотя она и чужда интеллектуальной деятельности, необходимой для Андрея, «не устаивает быть умной». Болконский, осмысляющий общественные закономерности, исторические судьбы народов и армий, и Наташа, вся отдающаяся непосредственному ощущению полноты и счастья жизни, — оба втянуты в единый динамический процесс, противостоят узости традиционных норм и отношений. Наташа не анализирует захватывающих ее чувств, не отдает себе в них отчета, но они не произвольны и не случайны, эти чув-

¹ И. В. Страхов, цит. раб., стр. 35.

ства и связанные с ними поступки, они закономерно истекают из отзывчивости Наташи на требования и запросы переполняющей ее жизни. Ощущение необходимости и неизбежности происходящего не оставляет нас, когда мы читаем об увлечении Наташи Анатолом. Наташа в этой истории не может не поступать так, как она поступает, ибо жизнь требует от нее любви и счастья. И картина святочной ночи, когда Наташа чувствует себя как никогда оживленной и радостной, уже дышит предчувствием надвигающейся катастрофы. Ставя себя рядом с Соней, Наташа видит, что та не способна понять ее: «Нет, куда ей! Она добродетельная. Она влюбилась в Николиньку и больше ничего знать не хочет» (т. II, ч. 3, XIII). Вот чем Соня бесконечно душевно беднее Наташи. Любовь к Николаю для нее только любовь к одному человеку, охраняющая от богатства жизненных влияний, суживающая пределы ее общения с миром, ограничивающая это общение: «и больше знать ничего не хочет». Лишь однажды, в критическую минуту, когда Соня чувствует, что теряет Николая, ее любовь вырастает в страстное чувство, стоящее «выше и правил, и добродетели, и религии» (т. IV, ч. 1, VIII); но Соня смиряется. Не то Наташа; как бы ни было глубоко ее чувство к любимому человеку, она не может замкнуться в нем от жизни. Она полюбила князя Андрея, но, по тонкому замечанию А. В. Чичерина, «она не ограждена ничем от вторжения несовместимых с этой любовью *противоположных*, но так же всецело овладевающих ею чувств»¹.

* * *

Таким образом, в способах раскрытия внутренней жизни человека как безостановочного, самопроизвольного процесса выразился, как мы стремились это показать, эпический характер реализма Толстого. Человек Толстого «не только сам движется, меняется, но как бы окружен бегущим потоком жизни»². В романах Толстого всегда присутствуют два динамических плана, находящихся в сложной диалектической взаимосвязи, непрерывных

¹ А. В. Чичерин, О языке и стиле романа-эпопеи «Война и мир», стр. 65.

² Л. М. Поляк, Принципы изображения человека в романах Л. Толстого, Уч. зап. МГУ, вып. 110, 1946, стр. 96.

взаимопереходах и взаимопереливах. «Тесно со всех сторон душа охвачена жизнью, жизнь как будто непрерывно переливается из души в мир и из мира в душу»¹. Субъективная динамика потому становится необходимой для героя, что ее питает и направляет объективная динамика жизни. Это тот план раскрытия содержания «Войны и мира», который не только объясняет развитие Пьера Безухова, но и объединяет его с князем Андреем, и не только с ним, но и с Наташей, и который отграничивает *всех их* от Друбецкого и Берга, и не только от них, но и от Николая Ростова. Как ни открыт и непосредствен Николай в семейном кругу, как ни близки они с Наташей в быту, в целом он вполне в рамках неподвижной традиции, не причастен объективному движению и потому лишен подлинной духовной жизни.

Объективность жизненной динамики проявляется, в частности, в том, что она захватывает на мгновения и неподвижных героев. Даже Берг предстает в один момент, во время Аустерлицкого боя, вовлеченным в общее движение, оживленным общим порывом. У Николая Ростова подобные моменты *испытания движением* сопровождаются драматической душевной борьбой, для него непривычной. В эпизодах посещения госпиталя, хлопот за несправедливо обвиненного Денисова, поездки с этой целью в Тильзит Николая поражает противоречие между непререкаемым для него кодексом норм и реальной действительностью. В Тильзите он видит обожаемого императора любезно беседующим с тем, кого он привык называть Буонапарте и считать врагом рода человеческого. «В уме его происходила мучительная работа, которую он никак не мог довести до конца. В душе поднимались страшные сомнения... Для чего же оторванные руки, ноги, убитые люди?.. Он заставлял себя на таких странных мыслях, что пугался их» (т. II, ч. 2, XXI). Жизнь внезапно открывается ему своими действительными связями, реальными противоречиями. Ростов не позволяет себе усомниться, хорошо ли то, что всеми признано; ужаснувшись своих мыслей, он силой вдвигает себя обратно в круг привычных представлений, где все ясно и несомненно. Но само напряжение понадобившегося для этого усилия говорит о властной требовательности жизни. Начи-

¹ В. Вересаев, Живая жизнь, М. 1922, стр. 159.

нающийся сдвиг, втягивание в общий поток и принудительная остановка движения ощущается почти физически.

Взглянув на действующих лиц «Анны Карениной» с этой точки зрения, мы должны будем отметить то, что объединяет Анну и Левина, с одной стороны, и Стиву и Вронского — с другой, при всем том, что Облонский близок с Левиным и принужденно чувствует себя с Вронским, а Левина и Анну многое отчуждает друг от друга. Таковы личные и фабульные связи, но эстетическое размежевание проходит по иным линиям. Анна и Левин в разрешении владеющих ими внутренних вопросов идут до конца. И различие между Анной и Вронским может быть осознано как различие в отношении к движению. Здесь источник их противоречий в последнее время их жизни. Оба покинули привычный светский круг, бросили вызов «обществу». Но это изменение во внешних условиях жизни у Вронского не сопровождается глубоким душевным переворотом, как это происходит с Анной. Вронский, сдвинувшись наружно, во внешних обстоятельствах, внутренне весь остался в старом, не может оторваться от него. Анна требует от него, чтобы он весь отдался любви к ней и разделил во всем ее положение, но он не может этого, потому что он не может понять и представить ее положения. Поэтому он заботится о том, чтобы был развод, и об упорядочении их состояния, а ей это давно уже не нужно. Все «благоразумные» представлявшиеся ей выходы, от которых она отказалась, для нее уже не выходы. С точки зрения принятых представлений, привычной логики Анна взбалмошна и непоследовательна; но дело как раз в том, что она живет уже совсем по другой логике и приходит к трагическому концу именно в силу безжалостной внутренней последовательности.

Способность к восприятию объективного движения сама по себе уже является у Толстого эстетической характеристикой, определенным моральным и в конечном счете социальным критерием личности¹, — ибо эта спо-

¹ В своей недавно опубликованной книге «О творчестве Толстого» Я. Билинкис очень удачно показывает, что именно в психологическом анализе, исследовании «диалектики души» героев прежде всего проявлялся конкретный историзм художественного мышления Толстого, социальное содержание характеров действующих лиц: «диалектика души» при ее художественном исследовании обнаруживала свое конкретно-историческое содержание...» (Л. 1959, стр. 155).

способность выводит человека за пределы устойчивого, твердого, определенного, неподвижного, того старого, распадение которого, как показал Ленин, отразилось в творчестве Толстого. Проследив эволюцию этого творчества по трем большим романам, мы заметим, что социально-историческая обусловленность психологического саморазвития характеров все прямее и непосредственнее выступает на страницах «Анны Карениной» и особенно «Воскресения». Все более целеустремленное и сознательное проведение мотивов, выразившихся уже в ранних произведениях, вообще характеризует направление изменений, накапливающихся в художественном стиле Толстого и становящихся особенно явственными в его позднем творчестве, после перелома в его мировоззрении. Эта закономерность проявляется и в эволюции эпической темы. Выше мы говорили о том, как широко, разнообразно и *свободно* воплощается она в «Войне и мире», не только в изображении общенационального процесса, но и в эпизоде пения Наташи. После «Войны и мира» творчество Толстого развивается в направлении все более концентрированного ее выражения. В «Анне Карениной» линии Анны и Левина, по видимости фабульно почти независимые друг к другу, на самом деле внутренне соединены спайкой, такой тесной и плотной, какая была незнакома «Войне и миру». Те вопросы общественного устройства, которые стоят перед сознанием Левина и мучат его, заключают в себе и объяснение трагедии Анны. Для Анны любовь уже не может быть тем естественным, свободным и почти безграничным выходом, каким являлось для Наташи Ростовой ее непосредственное чувство. Наташа могла свободно отрываться от замкнутых условий окружающего и жить как бы вне них. Любви Анны присущ роковой, *ужасный* колорит, она на каждом шагу стеснена в своем проявлении. В «Воскресении» уже совсем не существует возможность свободного проявления в естественном чувстве. Чистое и светлое в пасхальное утро отношении Нехлюдова к Катюше тотчас же мутится и загрязняется, сменяется торжеством «животного человека». В «Воскресении» нет свойственной предыдущим романам сюжетной многолинейности; весь материал и все образы, в том числе и линия отношений Катюши и Нехлюдова, концентрированы и собраны вокруг *одного* основного композиционного стержня. В конце романа в

умственном кругозоре Нехлюдова — «сотни и тысячи жертв», «от Петропавловской крепости до Сахалина», вся система насилия и угнетения «от пристава до министра», он видит, что «людоедство начинается не в тайге, а в министерствах, комитетах и департаментах и заключается только в тайге». Эпический размах толстовского реализма не слабеет в «Воскресении», но содержание эпического здесь более концентрировано. Обзорение и осмысление страшных картин общественных противоречий, поиски причин бедствий масс становятся *единственно* возможным путем, на котором Нехлюдов может обрести самодвижущуюся внутреннюю жизнь.

Но основной характер связи эпики и психологизма сохраняется тот же во всех трех романах. Толстой, утверждающий в трактате «О жизни», что «истинная жизнь человеческая не есть то, что происходит в пространстве и времени»¹, в художественных творениях показывает, что действительно самостоятельная и свободная духовная жизнь возможна лишь при условии усвоения в характер богатства объективной, вне человека, «в пространстве и времени» находящейся действительности.

В процессе этого освоения характер изменяется, обогащается новыми чертами. Разумеется, не Толстой впервые дал развивающиеся, подвижные характеры. Но Толстой открыл *характеры, оформляющиеся в ходе самого развития*, на глазах у читателя, зримо и осязаемо для него. «Толстому удалось запечатлеть трепет самой жизни, читаешь, и тебе кажется, что ты видишь, как от строчки к строчке меняется жизнь героев»². В «Анне Карениной» Левин сравнивается с «деревом весной, еще не знающим, куда и как разрастутся его молодые побеги и ветви» (ч. 2, XIII). Жизнь и характер Левина будут меняться «от строчки к строчке», и нельзя знать заранее, как пойдет развитие, ибо это действительное развитие, то есть рождение нового, а не простое развертывание уже имеющегося, заложенного в характере. Это открытое в будущее развитие. Выше мы приводили замечание А. В. Чичерина о Наташе Ростовской, что она ничем не ограждена от вторжения *противоположных*, несовместимых с ее любовью к князю Андрею чувств. Не означает ли это нару-

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 26, стр. 359.

² Ромен Роллан, Собр. соч., т. 2, М. 1954, стр. 265—266.

шения цельности характера? Напротив, его обогащение и расширение. Именно единство и цельность характера Наташи предполагают, что она способна переживать противоположные состояния и становится *совсем другой*. Иначе она не была бы Наташей; ведь не способна же к этому Соня. Толстовская «текучесть» не есть только релятивность; это такая релятивность, которая входит в диалектику, это момент художественной «диалектики души».

По записи А. Б. Гольденвейзера, В. Г. Короленко говорил Толстому в 1910 году: «Вы умеете схватить это движущееся в человеческой природе и запечатлеть его, а это самое трудное». С умением передать «движущееся» человеческого характера и связано достигнутое Толстым огромное расширение рамок характера, которое определяло новое понимание проблем типизации. В упомянутом разговоре Короленко, приведя мнение о том, что в произведениях Толстого «нет типов, что вы не создали таких типов, как Гоголь, Диккенс», говорил далее: «Это, положим, неверно. Типы у вас есть. Но тут есть доля справедливого». Интересно, что сам Толстой возражал против мнения об отсутствии у него типов: «Всегда характеры людей движутся, и обыкновенные люди не замечают их подразделений, а художник умеет схватить типичные черты и помогает нам разобраться в характерах людей. И в этом большое значение художественной литературы». «...Я думаю, что движение не может мешать», — говорил Толстой¹, характеризуя, по сути дела, свое новаторство в области художественной типизации. Как уже было ска-

¹ А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, т. II, М. 1923, стр. 213.

В записи В. Ф. Булгакова слова Короленко переданы так: «Один молодой критик говорит... что у Гоголя, Достоевского есть типы, а у вас будто бы нет типов. Я с этим, конечно, не согласен, во-первых, потому, что и типы есть, но кое-что есть в этом и правды. Я думаю, что у Гоголя характеры взяты в статическом состоянии, так, как они уже развились, вполне определившиеся. Как какой-нибудь Петух, который, как налился, точно дыня на огороде в постоянную погоду, так он и есть!.. А у вас — характеры развиваются на протяжении романа. У вас — динамика. Как Пьер Безухов, Левин: они еще не определились, они развиваются, определяются. И в этом-то, по-моему, и состоит величайшая трудность художника...» (В. Ф. Булгаков, У Л. Н. Толстого в последний год его жизни, М. 1911, стр. 263—264).

зано, самая способность к внутреннему движению, непроизвольной духовной жизни служит уже у Толстого эстетической характеристикой, *определенным типическим признаком*. Самый момент динамики или статики, психологической открытости или, наоборот, «непромокаемости» (выражение самого Толстого в «Воскресении») для впечатлений действительности есть уже момент типического «подразделения» характеров, о котором говорил Толстой. Подобное подразделение существует и в «Войне и мире» (разграничивая здесь не только князя Андрея и Берга, но и Наташу и Николая Ростовых), но далеко не в той подчеркнутой и сознательной форме выражения, как в «Воскресении», где Нехлюдов, обретая способность развиваться внутренне, *тем самым* выходит из рамок своей среды и начинает противостоять ей, что многообразными приемами и очень целеустремленно оттенено автором. Безусловно, Толстой все более ясно осознавал возможности охарактеризованного «подразделения» как *принципа типизации*, и не случайно описанный Гольденвейзером разговор относится к 1910 году. В том же году, за месяц до смерти, Толстой записывает в дневник о желании «изобразить пошлость жизни, как я ее знаю» и «поместить среди этой пошлости живого духовно человека. О, как хорошо!» «Какая могла бы быть великая вещь»¹.

Текучесть толстовского характера самым прямым и непосредственным образом обусловлена широтой его эпических связей. Вспомним, как «течет» характер Пьера Безухова под воздействием жизненных впечатлений, требующих осмысления и переработки. В процессе *взаимобмена* человека с объективным миром и рождается новое в его психологическом облике. Это возникающее новое есть результат обогащения уже откristаллизовавшегося в характер внутреннего содержания новым опытом. Это потому и есть *действительное новое*, что оно не предопределено заранее и не заложено в характере с самого начала, но зависит от новой действительности и новых отношений. Толстой раскрывает перед читателем *самый психический процесс рождения чувств и мыслей*, как это первым отметил Чернышевский.

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 58, стр. 111.

Чернышевский писал свою статью, когда «Война и мир» еще не была создана и эпический гений Толстого еще не развернулся. Чернышевский разбирает изображение Толстым отдельных душевных состояний, безотносительно к тем или иным характерам и их развитию. И тем не менее он сумел дать такое описание этих отдельных состояний, которое сегодня объясняет нам закономерности развития сложных характеров в масштабах огромных романов. Чернышевский потому смог сделать это, что эпичность уже являлась той скрытой, не выявленной еще почвой, которая питала новые для русской литературы «особенные оттенки» толстовского психологизма; с другой стороны, эти «оттенки» уже заключали в себе, также в скрытом виде, необходимость эпического развертывания характера. Представляющее главную особенность всего художественного стиля Толстого поразительное взаимопроникновение самого крупного и самого мелкого масштабов проявилось уже в этих ранних произведениях и именно в новом качестве психологического анализа.

В больших романах эта особенность нашла полное выражение. Толстой показал здесь, как психологическая жизнь, захваченная в отдельный момент, обнаруживает в нем, как в капле воды, законы и логику всего процесса. Как в масштабах всего пути героя, так и в отдельное переживаемое им мгновение идет безостановочная, непрекращающаяся внутренняя работа, совершается рождение чувств и мыслей. Как ни у кого до него, у Толстого огромное самодовлеющее значение приобретает изображение отдельно взятого момента,— и вместе с тем этот момент не существует как отдельный, потому что беспрестанное движение не позволяет рассматривать его изолированно от целого, от предыдущего и будущего. Сосредоточение на отдельной точке, казалось бы, неизбежно должно представлять перерыв непрерывности, статический момент в разложении динамического целого. Но это у Толстого и так и не так. Те же общие законы самопроизвольного течения духовной эволюции воспроизводятся в миниатюре и в ее одном уловленном и укрупненном художником звене. «Подробности чувства» не ведут к остановке и задержке, ибо они и представляют собой то незримое, подспудное, шаг за

шагом, капля за каплей, развитие, которое на глазах у читателя «от строчки к строчке» меняет жизнь героев. Развитие характера предстает не только в своих крупных формах, наружно заметных превращениях и поворотах, но и в своем затаенном, невидимом, не открытом до Толстого в литературе, подводном течении, в своем «рабочем» состоянии.

Поэтому и «описать человека собственно нельзя»: ¹ можно описать моменты и стадии движения, но Толстому нужно *передать* само это движение, сам процесс. «Описание недостаточно» ². Тургеневские характеры, с точки зрения Толстого, это «описания с описаний» ³. Не описывать должно, а «снимать покровы», создавать явлению условия для непосредственного самопроявления на страницах художественного текста.

«Человек течет, и в нем есть все возможности: был глуп, стал умен, был зол, стал добр, и наоборот. В этом величие человека. И от этого нельзя судить человека. Какого? Ты осудил, а он уже другой. Нельзя и сказать: не люблю. Ты сказал, а оно другое» ⁴. Легко заметить, что с мыслью о «текучести» человека здесь связывается тезис о невозможности судить людей, а само изложение принципа текучести представляет чистый релятивизм. Но мы опять-таки обязаны отделять теоретическое выражение Толстым своих художественных принципов от самих этих принципов, как они живут в искусстве Толстого. Не моралистическая догма породила «текучесть» как художественный принцип. «Ты осудил, а он уже другой», — этому в практике Толстого-художника соответствует такое изображение непрерывного, неспособного остановиться движения и изменения, которое заставляет вспомнить: нельзя дважды войти в одну и ту же реку. И «в этом величие человека», его эпическая широта и богатство, показатель не случайности и произвольности, а, наоборот, необходимости его развития.

Толстой рисует ту «абсолютную непрерывность движения», которая, как говорит он в «Воине и мире», не-

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 46, стр. 67.

² Там же, стр. 65.

³ «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 159.

⁴ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 53, стр. 179.

понятна «для человеческого ума» (т. III. ч. 3, I). Его анализ касается иногда удивительных психологических состояний, неведомых до него литературе. Таково, например, изображение Пьера на станции в Торжке, его душевной угнетенности и запутанности в этот момент (т. II, ч. 2, I). «О чем бы он ни начинал думать, он возвращался к одним и тем же вопросам, которых он не мог разрешить и не мог перестать задавать себе. Как будто в голове его *свернулся* тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь. Винт не входил дальше, не выходил вон, а вертелся, ничего не захватывая, все на том же нарезе, и нельзя было перестать вертеть его». Вот образец диалектики души воистину поразительной по сложности. И в то время, когда потеряно ощущение абсолютного жизненного начала, когда Пьер находится во власти отдельных разрозненных впечатлений, в плену сплошной релятивности (Людовика XVI казнили за преступления, а через год убили тех, кто его казнил. У меня сотни рублей, которые некуда деть, а торговка в прорванной шубе. «Что дурно? Что хорошо?.. Для чего жить и что такое я?.. Какая сила управляет всем?»), — и в этот момент остановки духовного развития не прекращается внутреннее движение, не слабеет его интенсивность: винт не может перестать вертеться, но он вертится вхолостую. Внутренняя работа безостановочно идет и в то же время стоит на месте, не дает нового. Но само по себе то, что она продолжает идти и не может остановиться, неминуемо предвещает сдвиг во всем состоянии Пьера, во всем развитии характера, делает этот сдвиг неизбежным, является его залогом.

Динамика отдельных психических состояний — то, что явилось предметом статьи Чернышевского, — требовала динамического развертывания характера. Не только в широте полотен толстовских романов, но и в особенностях его психологического анализа выразилась, как мы стремились показать это на протяжении всего нашего рассуждения, эпичность его стиля.

Поэтому уже в самые первые годы творческой деятельности перед Толстым встает проблема сочетания большого и малого, общего и частного планов, «генерализации» и «мелочности», по его обозначению. 4 июня 1852 года в дневник записано: «Я увлекался сначала в генерализацию, потом в мелочность, теперь, ежели не на-

шел середины, по крайней мере понимаю ее необходимость и желаю найти ее»¹.

«Только допустив бесконечно малую единицу для наблюдения — дифференциал истории, то есть однородные влечения людей, и достигнув искусства интегрировать (брать суммы этих бесконечно малых), мы можем надеяться на постигновение законов истории».

Так говорит Толстой в одном из публицистических, историко-философских отступлений «Войны и мира» (т. III, ч. 3, I), но мы имеем основания видеть в этих словах и отражение *художественных* принципов великого писателя. Во взаимопроникновении дифференцирования и интегрирования, анализа и синтеза, «мелочности» и «генерализации», психологической детализации и эпической широты, переходе одного в другое — существо этих принципов. Глубочайшая обусловленность психологической «мелочности» новым художественным чувством эпического проявилась у Толстого в потребности широкого развертывания характеров, осуществленного в «Войне и мире». Масштабы этого романа впервые «раскрывали полный простор для осуществления того строя

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 46, стр. 121.

Основываясь на этой толстовской записи, Б. Эйхенбаум делал ценное наблюдение о характере раннего творчества писателя: «Толстому вообще необходим двойной масштаб: один — мелкий, долями которого определяются детали душевной и физической жизни, другой — крупный, которым измеряется весь массив произведения» («Молодой Толстой», изд. З. И. Гржебина, 1922, стр. 72). Б. Эйхенбаум проследил, как молодого Толстого потребность развертывания «диалектики души» вела к поискам больших форм. При этом весьма тонкие и плодотворные замечания, многие из которых остались неосвоенными в последующей литературе о Толстом, оказываются все же уязвимыми с точки зрения той общей методологии, которая их объединяет и организует. «Генерализация» и «мелочность» для исследователя только литературные приемы; они не проникают друг друга, а внешним и парадоксальным образом сочетаются художником. По мысли Б. Эйхенбаума, «мелочность» у Толстого лишена способности к синтезу и даже ему чужда; это чистая разорванность, резкость отдельных деталей. «Генерализация» же не вырастает из «мелочности», а противостоит ей как внешний ей повод, «отвлеченная программа», фон, отстраняющий душевную жизнь действующих лиц» (стр. 72, 53), взгляд со стороны, дающий возможность скрупулезного, «мелочного» видения мира. Справедливая мысль, что «обличительные, разрушительные силы скрыты почти в каждом... приеме» Толстого (стр. 130), выражена как всесторонняя характеристика толстовской манеры, что представляет абсолютизацию грани: ибо разложение и анализ в толстовском методе неотрывны от мощ-

образа, который в первоначальном его виде был понят и характеризован Чернышевским»¹.

И, как представляется нам, именно в силу отсутствия необходимого эпического простора подобный строй внутреннего анализа не мог развернуться в романе Лермонтова, хотя и наметился уже здесь. Элементы «диалектики души», имеющиеся в характеристике Печорина, указывают на возможности духовной жизни этого человека, слишком же второстепенная (по словам Чернышевского) роль этих элементов говорит об отсутствии настоящей почвы для их развития. «Дух его созрел для новых чувств и новых дум... действительность — вот сущность и характер всего этого нового. Он готов для него; но судьба еще не дает ему новых опытов, и, презирая старые, он все-таки по ним же судит о жизни»². Психологическая жизнь, способная стать «диалектикой души», вынуждена разрабатывать материал неподвижной действительности, следовательно, при всем видимом разнообразии, один и тот же *уже известный материал*. Печорин шире окружающей его среды.

В этом смысле Белинский говорил об «избытке внутренней жизни», характеризуя тип «героя нашего времени»³. Вспомним толстовских героев: полнота их внутренней жизни не выглядит как избыток. Богатство внутреннего содержания не остается в избытке, оно всегда, грубо говоря, «в обороте», расходуется в непрекращающемся процессе взаимодействия с объективным миром, возвра-

ного и все «сопрягающего» синтеза; на том же материале ранних произведений, которым занимается Б. Эйхенбаум, Чернышевский показал, что детали душевной жизни выступают у Толстого как «сцепления понятий и чувств, которые растут, движутся, изменяются перед нашими глазами». Делая интересные замечания об известной психологической несобранности героев раннего Толстого, Б. Эйхенбаум не отмечал *тенденции* к синтезированию психологического анализа в крупные характеры, приведшей к «Войне и миру». «Диалектика души» противопоставляется характерам и личностям; последние — «только носители отдельных человеческих качеств, черт, большей частью парадоксально скомбинированных» (стр. 42), это «носители генерализации», «абстрактное понятие, воплощающее в себе генерализацию» (стр. 60, 86). Про Оленина, например, сказано, что «Толстой пользуется им для «диалектики души», что «он нужен Толстому лишь как мотивировка внутренних монологов и душевной диалектики» (стр. 116, 117).

¹ А. В. Чичерин, цит. раб., стр. 62.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 253.

³ Там же, стр. 255.

щается обратно в мир и обменивается на новое содержание. Когда в Анне Карениной при первом ее появлении в романе отмечается «избыток чего-то», переполнявший ее существо и «выбивавшийся то в улыбку, то во взгляд», это служит симптомом неизбежности решительного душевного сдвига, говорит о творческих силах, неиспользованных и скованных, готовых прорвать стеснения и напряженных в ожидании случая.

У лермонтовского героя «избыток внутренней жизни» есть нечто обрекающее его на отъединение и самоизоляцию. Такова его участь, но не стремление. Его активность направлена вовне себя; «необъяснимые» поступки этого «странного человека» («Тамань», «Фаталист») суть проявление его инициативы, попытка расшевелить жизнь, вызвать ее на обмен, борьбу, осложнение. Но действительность не дает ему новых опытов, и его внутренняя жизнь, нуждающаяся в широте, сокращается до самоанализа. Печорин все знает заранее, и каждая новая встреча для него все тот же старый опыт. Его связи с людьми не могут иметь перспективы: одни не способны понять его, другие, очень немногие, наоборот, понимают во всем, и он понимает их совершенно: «Итак, размена чувств и мыслей между нами не может быть: мы знаем один о другом все, что хотим знать, и знать больше не хотим». Так говорит Печорин Вернеру.

Невозможность *размена* с объективной действительностью не позволяет психологической жизни Печорина стать динамической и саморазвивающейся. Именно вследствие отсутствия настоящего эпического содержания передача «психического процесса возникновения мыслей» не могла сложиться у Лермонтова в эстетическую систему раскрытия характера. Вот почему элементы «диалектики души» в «Дневнике Печорина» выступают, по замечательно глубокому определению Чернышевского, «почти в совершенном подчинении анализу чувства»¹,

3

Способы психологического анализа в произведениях Л. Толстого неповторимо индивидуальны и особенны. Но, говоря об этом особенном, мы имели в виду харак-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 423.

теризовать *общую* тенденцию, открывающуюся в ходе развития русской литературы. Не само по себе творчество того или иного писателя является нашим предметом, но известная закономерность художественного развития. Горький должен быть рассмотрен ниже с точки зрения восприятия и преобразования в его творчестве новой эстетической проблематики, выработанной литературным процессом второй половины XIX века. Выше была намечена эта проблематика: видоизменение понятия типических обстоятельств, расширение рамок охвата социально-исторической действительности и *обусловленное этим* интенсивное развитие психологического анализа, укрупнение характера, расширение его диапазона и одновременно его психологизация, все более пристальное рассмотрение изнутри.

* * *

Повесть о Матвее Кожемякине была задумана Горьким как продолжение «Городка Окурова» и под этим названием начала публиковаться; но уже со второй части она обособляется в самостоятельное произведение и получает новое заглавие. Иначе и не могло быть: новый роман не мог явиться продолжением «Городка Окурова», так как это было произведение *другого жанра*.

Окуровский мир, всколыхнутый тревожными днями пятого года, был нарисован в первой повести. В новом произведении Горький прочерчивает ретроспективу в глубь истории, из недр прошлого восходя к недавней современности. 1861—1905 — этими датами Ленин определял целую эпоху в историческом развитии России, говорил о «перевале русской истории за эти полвека»¹. Именно таковы хронологические рамки в «Жизни Матвея Кожемякина»; это первое горьковское произведение подобного разворота, первая созданная писателем «движущаяся панорама десятилетий»². Десятилетия

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 29.

² Выражение А. В. Луначарского, относящееся к «Жизни Клима Самгина», представляется очень удачным определением типа композиционного построения, характерного для ряда произведений Горького.

русской истории являются и десятилетиями жизни человека, стоящего в центре повествования и дающего свое имя всей книге.

«Творчество Горького приобретает подчеркнуто эпический характер», — пишет Е. Б. Тагер об отличительном характере горьковских произведений, создаваемых в период между двумя революциями (1907—1917)¹. Очевидно, именно на переходе от «Городка Окурова» к «Жизни Матвея Кожемякина» совершается рождение новой художественной структуры, которая будет в дальнейшем играть все более определяющую роль в горьковском творчестве, вплоть до завершающей «Жизни Клима Самгина».

Основываясь на двух последних горьковских книгах — «Деле Артамоновых» и «Жизни Клима Самгина», — Е. Б. Тагер говорит о философско-историческом эпосе Горького². Характеристики этого новаторского жанра, которые мы находим в работах Е. Б. Тагера, чрезвычайно содержательны; нам представляется, однако, что характеристики эти выводят нас за пределы того материала, на котором их основывает сам исследователь. В повести о Кожемякине, в автобиографической трилогии мы уже находим философски осмысленную картину «десятилетий» русской исторической жизни. Действительность, воссозданная здесь, предстает как поступательный и направленный процесс, идущий к своему завершению и цели, причем он так показан писателем, что в изображении его отдельных этапов и звеньев чувствуется эта конечная цель, устремленность к ней.

Неправомерным кажется, кроме того, противопоставление, которое делает Е. Б. Тагер: в исторической эпопее Горького, говорит он, жизнь «развертывается не в пределах отдельной личности, а в масштабах общества, класса»³. Но почему же тогда «Жизнь Клима Самгина» открывается днем рождения и должна закончиться днем смерти героя? «Сорок лет» (подзаголовок ро-

¹ Е. Б. Тагер, О стиле Горького, Ученые записки МГПИ, т. XX, вып. 2, 1953, стр. 118.

² Б. В. Михайловский, Е. Б. Тагер, Творчество Горького, М. 1954, стр. 195—200.

³ Е. Б. Тагер, О стиле Горького, стр. 130.

мана) — это и сорок лет социальной истории, и срок земного существования Клима Ивановича Самгина.

Историзованное эпическое полотно, заключенное в рамки жизнеописания,— это мы находим и в «Жизни Матвея Кожемякина», и в автобиографических повестях, и в романе о Самгине. Огромный материал, обрисовывающий цельную и исторически завершенную эпоху в развитии страны, народа, общества (от 60—70-х годов до 1905 и 1917), помещается в пределах жизни одного человека, центрального героя книги, выступает как его личный жизненный опыт.

Сам собою рождается вопрос: неужели такой богатый и сложный человек, как герой трилогии, и внутренне пустой Самгин равно достойны стать обладателями столь обширного опыта? Почему такие различные по внутренней сути герои должны волею автора выполнять в «своих» произведениях сходную композиционную роль?

Можно начать с внешних структурных признаков и затем установить их содержательное значение. В названных нами произведениях Горького есть общие черты художественного построения. Определив и объяснив их, можно прийти к важным выводам о природе горьковского историзма, о принципах раскрытия человеческого характера и особенностях психологического анализа у Горького¹.

И Кожемякин, и рассказчик в автобиографической трилогии, и Клим Самгин от первой до последней страницы сопровождают читателя, и последнему становится известно только то, при чем присутствуют, что видят и слышат они. В любой момент восприятие центрального персонажа опосредует изображаемую в произведении жизненную картину. Можно сказать, что читатель видит и слышит «вместе» с героем (хотя это не значит, что он всегда находит в увиденном и услышанном то же, что герой).

В ранних горьковских романах композиционным стержнем также была история жизни главного действу-

¹ В соответствии с темой данной работы для анализа привлекаются те произведения Горького, особенностью которых является развернутый психологический анализ характеров. Главное внимание уделено образу автобиографического героя.

ющего лица. Но тип связи характеров Фомы Гордеева и Ильи Лунева с окружающими обстоятельствами был иной, нежели тот композиционный принцип, который впервые обнаружился в «Жизни Матвея Кожемякина».

Новое состояло в отсутствии *фабульных* связей героя с окружающим миром как тех решающих связей, которые организуют сюжет. В «Трое» личная связь с Луневым так или иначе была необходима для любого героя, мотивировала его появление в романе. С другой стороны, сам Илья проявлял себя по отношению к другим лицам в определенных *поступках*. Выражаясь образно, все персонажи завязаны здесь в общий сюжетный узел, который скреплен центральным характером. Главный герой находится в гуще событий, вплетен в них, является автором и виновником этих событий.

Нельзя сказать, что фабульный элемент совсем исчез в «Жизни Матвея Кожемякина» и автобиографической трилогии. Он наличествует здесь, но крайне ограничен и имеет подчиненное значение. В трилогии бабушка или Смурый очень близки к Алеше, но рядом с ними в орбите внимания юноши помещаются и люди, непосредственно с ним никак не связанные, почти или совсем не замечающие его, — Яков Шумов, старообрядцы-начетчики, шорник Клещов и многие другие. Фабула играет первоначально значительную роль в «Жизни Матвея Кожемякина» (драматическая история любви Матвея и Палаги), но постепенно драматизм уходит вглубь, под спуд, принимает форму скрытой борьбы противоположных начал в сознании Матвея, душевной коллизии, почти не обнаруживающей себя на поверхности окурковской жизни. Все яснее вырисовывается принцип композиционного строения произведения: *перед* Кожемякиным медленно разворачивается пестрая лента событий и типов, которые он пропускает через сознание и душу, переживает и обдумывает, оставаясь, однако, в стороне от них.

Эта позиция «в стороне» от происходящего характерна для центральных персонажей названных произведений Горького, в отличие от героев его первых романов. Оговоримся сразу: «в стороне» — это не определение общественной позиции героя, а то структурное положение, в которое поставлены писателем и Кожемя-

кин, и рассказчик в «Детстве» и в «В людях», и Петр Артамонов, и Самгин.

Мы пока отвлекаемся от содержания характеров этих лиц и берем только общий структурный признак. Последний состоит в том, что широкая жизнь, на фоне которой выступает герой, существует и движется как будто бы «без него», композиционно полностью от него объективирована. Как связан герой с этой жизнью? Он не скрепляет ее рядом своих действий в единую цепь событий, подобно Гордееву или Луневу: он ее *наблюдает*. Вереница лиц проходит перед читателем, и появление каждого мотивировано тем, что он попадает в поле внимания центрального героя. Сфера жизни, окинутой взглядом художника, становится гораздо обширнее, чем в ранних романах, для определения ее не подобрать слова удачнее, чем «панорама». В калейдоскопе лиц, возникающих и затем исчезающих со страниц, композиционно *равноправное* положение занимают и лица, непосредственно соприкасающиеся с главным героем, и лица от него далекие.

И вместе с тем, как было сказано, панорама действительности и характер основного персонажа на редкость плотно соединены в повествовании. Все, что изображено, пропущено через восприятие героя, дано *в его наблюдении со стороны*. Весь столь широкий и независимый по отношению к нему объективный план выступает как объект его внимания, наблюдения, интереса, любопытства.

Таким образом, как и в «Фоме Гордееве» и «Трое», все скреплено *одним* характером; но сама скрепляющая связь иного свойства. В центр поставлен герой, который преимущественно раскрывается не в поступках, а в психологических реакциях на мир. Это не должно быть понято так, что Алеша, Кожемякин и Самгин не совершают поступков; речь идет об *основной* форме композиционной взаимосвязи героя и мира. Специфичность этой взаимосвязи в том, что действительность *переживается* героем. Проблема активности, действенности человека, центральная проблема эстетики Горького, решается здесь прежде всего как проблема *действенного или пассивного сознания*.

В качестве обоснования такого способа раскрытия характеров возможны ссылки на реальную бездействен-

ность Кожемякина, Самгина, Артамонова. Едва ли, однако, такие объяснения будут убедительны. Автобиографическому герою «Детства» и «В людях», рассказов цикла «По Руси» никак не свойственна пассивность; вместе с тем к способам изображения этого героя полностью относится то, что писал Горький об использовании в своих произведениях автобиографического материала: «Ставил себя в позицию свидетеля событий, избегая выдвигаться как сила действующая, дабы не мешать самому себе, рассказчику о жизни» (26, 223)¹. В рассказе «Легкий человек» (из цикла «По Руси») веселый, «забавный» наборщик Сашка говорит рассказчику, своему товарищу: «Люблю я гулять с тобой; и рядом ты, и будто нет тебя. Ничему не мешаешь» (11, 367). И слова эти схватывают действительную особенность положения, в которое поставлен к окружающему и «проходящий» в рассказах «По Руси», и герой «Детства» и «В людях».

В первой редакции повести «Хозяин» Осип Шатунов говорит рассказчику, поясняя свою мысль, что «человек — дело проходящее»: «Иди мимо всего — насквозь вали, ничему не касайся, иди себе и — иди! Один, сам с собою...» Основываясь на этих словах, Е. Б. Тагер дает следующую характеристику рассказчика в горьковских вещах, написанных между двумя революциями: «Человек, *мимо, насквозь* идущий, не смешивающийся и не сливающийся с жизнью вокруг него и вместе с тем «сеятель» доброго, то есть носитель нравственных и общественных оценок, активно воздействующий на жизнь...»² «Один, сам с собою» — это формула структурной выделенности, обособленности героя автобиографии и «По Руси», его невключенности в тот «сюжет», который представляют разворачивающиеся перед ним события. И это несколько не умаляет действительности его характера. Только последнюю следует усматривать прежде всего не в эпизодах, сравнительно редких, прямого вмешательства рассказчика в конфликты, свидетелем которых он становится. Путем подыскивания таких примеров пытаются решить проблему актив-

¹ Ссылки на тексты Горького даются по Собранию сочинений в тридцати томах (1949—1955) с указанием тома и страницы.

² Е. Б. Тагер, О стиле Горького, стр. 121.

ности рассказчика некоторые исследователи цикла «По Руси». Однако в большинстве случаев «проходящий», а также Алеша в трилогии, остается свидетелем события, не включаясь в него как участник, в этом смысле «ничему не касаясь». Это и хотел подчеркнуть Горький, говоря, что он, пользуясь автобиографическим материалом, ставил *себя как своего героя* в положение свидетеля.

Горький говорил и как будто бы нечто другое о своем «проходящем»: «Я намеренно говорю «проходящий», а не «прохожий»: мне кажется, что прохожий не оставляет по себе следов, тогда как проходящий — до некоторой степени лицо деятельное и не только почерпающее впечатления бытия, но и сознательно творящее нечто определенное» (29, 251). Здесь подчеркнута активность героя, и это не противоречит тому, что он изображен как свидетель. Ибо активность его — прежде всего активность внутреннего освоения жизни, напряженность ее переживания, интенсивность внутреннего отклика на нее.

Таким образом, в названных горьковских произведениях общая особенность, прежде всего заметная, — совершенно исключительное положение поставленного в центр действующего лица по отношению к другим персонажам, к событиям, вообще — ко всему обширному объективному фону, сообщающему книге эпопейный размах. Из всего многообразия действующих лиц центральный характер *один* только раскрыт изнутри. Все без исключения остальные персонажи изображены так, как они выглядят со своими речами и поступками на поверхности жизни. Все они — в поле наблюдения главного героя, который «переживает» каждого из них, пристально в них всматривается и пытается разгадать. И вместе с героем их должен разгадывать читатель. Тот и другой имеют дело с одними и теми же явлениями и фактами, выступающими именно как факты, которые нужно раскрыть. Оценки этих фактов героем и читателем могут совпадать, сближаться или расходиться, в зависимости от того, каков герой. Но кто бы ни стоял в центре произведения — Самгин, Алеша или Кожемякин, — он единственный в книге дан с углублением в психологическую жизнь и дан преимущественно психологически; ему противостоит обширный мир лиц и со-

бытий, подлежащих разгадке и внутреннему освоению. Этот мир является материалом и содержанием внутренней жизни героя; с другой стороны, сам этот объективный план выступает как система восприятий и впечатлений героя. Художественная картина действительности полностью объективирована от героя, который стоит в стороне от событий, не связывает их своими поступками в единый сюжетный клубок; но одновременно картина эта как будто совершенно субъективирована, предстает как жизнь, прошедшая через восприятие центрального персонажа, и восприятием этим связаны все отдельные звенья картины. Два плана — субъективный и объективный, внутренней жизни личности и внешнего мира — отчетливо сознаются как два особые плана изображения, которые, однако, неразделимы *в тексте*, ибо мир личности не помещается внутри широкого эпического мира (речь опять-таки идет о композиционном строении), а как бы охватывает весь этот широкий мир как свой личный опыт, материал своей внутренней жизни. Два плана поэтому на страницах произведения *срастаются в единую художественную ткань*. Одну или другую линию практически в тексте нельзя как-то выделить и обособить. В каждом из названных произведений можно отыскать целые страницы, на которых разговаривают, спорят, действуют люди и совсем нет упоминания о герое. Но это не значит, что мы можем забыть о нем, читая эти страницы. Мы не можем не помнить, что все изображаемое проведено через восприятие героя; мы чувствуем на всем его внимательный, пристальный, напряженный взгляд, в одном случае, как у автобиографического героя, горячий, пылкий, ищущий, в другом, как у Самгина, подозрительный, стремящийся уличить жизнь, следящий за ней из угла.

Многообразный материал, характеризующий целую эпоху в историческом развитии общества, в горьковской эпопее предстает как *достоинство субъективного опыта и внутренней психологической жизни отдельной личности*. Если забыть это, всякие выводы об историзме, как качестве художественного мышления Горького, будут неполными.

Преобразование понятия типических обстоятельств, расширение диапазона характера — эти процессы, развивающиеся в русской литературе и в творчестве Тол-

стого и Достоевского получившие наиболее яркое выражение, по-новому преломились в эпосе Горького. И основой художественной преемственности, как и художественного новаторства, явилась преемственность исторического развития и новая историческая действительность.

Своеобразие исторического развития России, скрещение демократического и социалистического процессов, непрерывность перерастания буржуазно-демократической революции в социалистическую — такова была объективно-историческая основа новаторства Горького. Он был первым писателем, художественно осмыслившим непрерывность русского общественного развития. Закономерно при этом, что именно в произведениях, созданных после революции 1905 года, формируются черты горьковского философско-исторического эпоса. Взаимодействие демократической и социалистической тенденции (первой и второй социальной войны, по определениям Ленина) определяло особенность первой русской революции. Пятый год проявил в открытом столкновении классов своеобразие русского исторического процесса.

Революция 1905 года завершила целую полосу исторического развития России и одновременно явилась прологом социалистической революции, открыла новый исторический этап, приведший к октябрю семнадцатого года. 1905 год стал историческим узлом, собравшим нити, протянутые как в прошлое, так и в будущее. Как писал Ленин, «1861-ый год породил 1905-ый»¹.

Эта историческая связь уже открыта Горькому — автору «Детства» и «В людях». Художественная мысль писателя познает эту связь, движение истории, в автобиографии, рисующей ломку пореформенного быта. Вскрывшийся исторический опыт и вызвал к жизни горьковский эпос, дав художественной мысли необходимые для эпопеи кругозор и широту.

Эпопея Горького показывает, как в пределах жизни одного человека (которая и составляет остов произведения) крушение крепостнического уклада, воспоминания о котором и следы которого пропитывают все вокруг, соединяется с процессом формирования людей но-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 99.

вого, социалистического типа. Охватив в своем эпосе эпоху с 60-х годов XIX века и вплоть до революции 1917 года, Горький показал ее как *непрерывное расширение жизни*. Он показал в автобиографической трилогии, как человек, преодолевающий косность патриархального быта, формируется и складывается среди ломки этого быта *не как человек буржуазного общества*. Горький создал образ «непрерывно растущего человека»¹. Характер Алеши Пешкова явился воплощением и демократического и социалистического роста личности.

Здесь мы возвращаемся к вопросу, поставленному вначале: почему возможно, что и автобиографический герой и Клим Самгин выступают центральными персонажами философско-исторического эпоса? Ведь к автобиографическому циклу может быть с успехом отнесено определение своеобразия структуры «Жизни Клим Самгина», которое дал Луначарский: это, с одной стороны, «воспитательный» роман, с другой — «движущаяся панорама десятилетий», где «панорамическая задача — изобразить Россию определенной эпохи в движении — тоже играет главную роль»². Где объяснение этой структурной общности?

Горьковская художественная концепция истории определила возможность появления в центре эпопеи таких различных по социальному и индивидуальному облику, по человеческой значительности героев, как Алеша Пешков и Клим Самгин. Это говорит не об одинаковом достоинстве данных характеров, а о масштабе требований, предъявляемых историей к *каждой* личности. Время требует от каждого *самостоятельного исторического действия*, в том числе и от тех, кто, как Самгин, хотел бы от него уклониться. Отдельный человеческий характер выступает на страницах горьковского произведения лицом к лицу со всей исторической действительностью и тем самым уже вне рамок воспитавшей его среды. Он не перестает быть представителем этой среды, но как таковой он подвергается воздействию исто-

¹ «Если в мире существует нечто поистине священное и великое, так это только непрерывно растущий человек, — ценный даже тогда, когда он ненавистен мне» («Сторож», 15, 73).

² А. В. Луначарский, Статьи о литературе, М. 1957, стр. 335.

рического процесса в целом, несравненно более широкому, чем воздействие среды. В этом rendez-vous с историей человек выступает прежде всего не как *составная часть* класса, а как *личность*, имеющая непосредственный контакт с ведущей исторической закономерностью. История больше не позволяет замкнуться в рамках среды, что ослабляло бы субъективную ответственность человека, властно выволакивает человека из этих рамок, заставляет встать к себе, так сказать, в *личное* отношение. Человек, в характере которого воплощены определенное миропонимание и социальные принципы, вынужден — желает он того или не желает, выгодно это ему или нет — представлять на исторической арене эти принципы как *самостоятельно действующая личность*.

И банкротство личности Самгина в этом непосильном для него соревновании с историей знаменует крушение классовой идеологии и морали, в его характере представленных.

Горьким записаны слова Ленина: «Люди, независимые от истории, — фантазия. Если допустить, что когда-то такие люди были, то сейчас их — нет, не может быть. Они никому не нужны. Все, до последнего человека, втянуты в круговорот действительности, запутанной, как она еще никогда не запутывалась» (17, 30). «Все, до последнего человека». Об этом и говорит горьковская характерология. Таков содержательный смысл рассмотренных выше структурных особенностей. Диапазон влияний, которым подвергается каждый человек, гораздо шире рамок его классовой среды. Именно это разнообразие и широта влияний порождают такие сложные характеры, как Егор Булычев, Бугров, Васса Железнова, Марина Зотова. На склоне лет Матвей Кожемякин с горечью сознает, что упустил открывавшиеся ему жизнью возможности: «Ко мне приходило оно, хорошее-то, а я не взял, не умел, отрекся!» (9, 571). Каждый, поскольку он испытывает воздействие процесса в целом, ставится перед необходимостью *выбора*. Даже Самгину как будто предоставлена такая возможность, композиция книги словно говорит о ней. При этом в каждом случае мы видим, как с необходимостью одни оказываются способны, другие не способны пойти вместе с историей. Но необходимость эта заключена в характере данного человека, а не в самом по себе его

социальном положении. Клим Самгин не только по положению, но *по характеру* буржуазный интеллигент.

Отсюда — характерно горьковский бескорыстный интерес к человеку, никак не предопределенный заранее его социальной принадлежностью. В очерке о Бугрове автор приводит один из своих разговоров с героем очерка:

«Однажды он спросил:

— А что вы — различие между людьми видите? Примерно — различие между мною и матросом с баржи?

— Не велико, Николай Александрович.

— Вот и мне тоже кажется: не велико для вас различие между людьми» (15, 225).

Активность исторического процесса, выводящего всех и каждого за ограничивающие рамки определенной социальной среды, всем, «до последнего человека», диктующего свою необходимость, передается чрезвычайно ярко. Историзованная картина действительности предстает в эпопее Горького как пропущенная через сознание центрального персонажа, как достояние его личного опыта. И то обстоятельство, что обладателем столь обширного опыта может стать такой узкий и мелкий человек, как Самгин, подчеркивает активность и наступательность жизни. Она *заставляет* узкого, боящегося широты и бегущего ее человека иметь широкий круг связей, разнообразие впечатлений, которое он не в состоянии усвоить.

Выше было сказано, что у Толстого объективное движение и способность человека к его восприятию становятся критерием типического. «Жизнь есть все. Жизнь есть бог. Все перемещается и движется, и это движение есть бог». Такие мысли являются Пьеру во сне, во время плена (т. IV, ч. 3, XV)¹. Разграничительные линии между толстовскими персонажами проводятся в зависимости от того, доступен ли их внутренний мир для усвоения динамического жизненного процесса. При этом внутренне инертные и косные герои находятся вне объективного движения, неучастны

¹ Запись в дневнике 11 мая 1898 г.: «Все движение. Человек сам непрестанно движется, и потому все ему объясняется только движением» (Полн. собр. соч., т. 53, стр. 195).

ему и лишь на мгновения испытывают его прикосновение. Процесс идет мимо них, иногда задевая, но не захватывая их.

У Горького в круговорот исторической жизни вовлечены *все*, до последнего человека. В общем потоке находится герой автобиографической трилогии и Клим Самгин. Вовлеченные в общий круговорот, люди по-разному ведут себя перед лицом исторических требований. Неподвижные и узкие также включены в динамический и широкий процесс, играющий по отношению ко всем роль всеобщего типического обстоятельства, предъявляющий права на каждого и каждого проверяющий. Действительность такова, что она ставит человека по отношению к себе в позицию необходимости охватить ее, внутренне переработать, пережить огромное объективное содержание. Человек уже не может уклониться от широты жизненных связей. Объем душевной жизни предлагается, даже как бы навязывается героям жизнью, историей как определенное содержание, подлежащее с их стороны освоению, и таким масштабом испытывается каждый характер, а через характер — различные общественные позиции. Если герой автобиографии переживает окружающее как свою собственную внутреннюю жизнь, то Самгин не знает, куда бежать от обилия преследующих впечатлений, раздавлен необходимостью их усвоить. Он ежеминутно вынужден видеть, слышать и обдумывать то, чего хотел бы не видеть, не слышать, не воспринимать. Такой объем впечатлений, который его узкий внутренний мир не в состоянии вместить, действительно навязан ему. Наблюдательность, которою он гордится, не становится у него действительным оружием, не приносит успеха, — она прикреплена к пустоте и работает вхолостую. Впечатления и образы действительности проходят сквозь его сознание, оставаясь чужими и внешними его личности.

Приведем несколько выдержек из разных горьковских произведений. «Жизнь снова потекла быстро и густо, широкий поток впечатлений каждый день приносил душе что-то новое, что восхищало и тревожило, обижало, заставляло думать» (13, 226). «Он все чаще испытывал толчки маленьких обид и удивлений. Они отодвигали его куда-то в сторону, утверждая в роли зрителя, который должен все видеть, обо всем думать» (16, 500).

«Всю жизнь ему мешала найти себя эта проклятая, фантастическая действительность, всасываясь в него, заставляя думать о ней, но не позволяя встать над нею человеком, свободным от ее насилий» (20, 613).

Различие психологических типов ясно чувствуется в этих характеристиках Алеши, Петра Артамонова, Самгина. Но всех их действительность *заставляет* о себе думать.

Горький продолжает и развивает принципы типизации, которые открылись в творчестве Толстого. У положительных героев Толстого психологический процесс предстает как объективная необходимость; жизнь требует от человека, чтобы он ее переживал, внутренне двигался вместе с нею.

Но она еще не требует этого ото всех. И не только в этом отличие Горького. Меняется самый характер взаимоотношений положительного героя с жизнью; они отличаются катастрофичностью, остротой обжигающей, царапающей, колющей, какая не была свойственна переживаниям толстовских героев. Вспомним «Детство» и «В людях». «Многое из того, что он рассказывал, не хотелось помнить, но оно и без приказаний деда насильно вторгалось в память болезненной занозой» (13, 70). Осип, «напоминая всех людей, цепко укрепившихся в моей памяти... оставлял в ней свой глубокий узор, въедался в нее, точно окись в медь колокола» (13, 472). «Острыми перстами жизни» вписываются впечатления в сознание человека («Жизнь Матвея Кожемякина»). Это дает представление о мере субъективного, волевого напряжения, на которое должен быть способен человек, чтобы как личность, а не как пассивное орудие ответить на наступательный натиск действительности, чтобы требования, предъявляемые столь агрессивно и непререкаемо, воспринять и пережить как свое личное стремление, переплавить в свою страсть и свой жизненный принцип.

Обилие впечатлений, которое предлагает действительность и заставляет пережить и обдумать, ощущается как могучее и тяжелое давление. «Проходящий» в рассказе «На Чангуле» чувствует, как через песню безумной девушки в его сердце будто переливается горе и скорбь всего мира: «Помню, мне хотелось сесть на землю у ног больной, зажмуриться и сидеть всю ночь,

день, годы. Непонятная тяжесть наваливалась на меня, пригибая к земле; сердце билось медленно, сильными толчками, точно весь шероховатый шар земной вкатывался на спину мне» (11, 397). Плеч отдельного человека касается тяжесть всего исторического процесса. Чтобы не быть раздавленным ею, нужно субъективное самоопределение как задача каждого дня жизни, способность активно воспринять, разобрать и оценить изобилие осаждающих впечатлений, претворить их в свою собственную внутреннюю жизнь. Самгин и отчасти Кожемякин дают примеры того, как жизненный процесс своим давлением раздробляет пассивных зрителей.

У Горького иные, по сравнению с Толстым, акценты в изображении соотношения объективного и субъективного в жизни личности.

Единство толстовского героя с глубинным жизненным процессом обычно тяготеет к непосредственному, стихийному слиянию и на известном этапе развития героя в такое слияние переходит. Во внутренней жизни Оленина, Пьера, Андрея Болконского, Левина, Нехлюдова наступает момент, когда вдруг оказывается, что сама эта внутренняя жизнь не была нужна. «Пришла красота и в прах рассеяла всю египетскую жизненную внутреннюю работу. И сожаления нет об исчезнувшем!» Так размышляет Оленин о своем чувстве к Марьяне; он завидует стихийной жизни Лукашки, «без мысли о том, кто я и зачем я?» («Казачьи», XXXIII). Пьер Безухов после плена и знакомства с Каратаевым испытывает радостное сознание свободы от поисков цели и смысла жизни, поисков, которые только мешали почувствовать в себе непосредственное знание этой цели и смысла. «Прежде разрушавший все его умственные постройки страшный вопрос: зачем? теперь для него не существовал» (т. IV, ч. 4, XII). Левин на последних страницах романа сознает, что, живя внутренней жизнью, ставя вопросы, он разрушает то стихийное знание бога, которое он не приобрел жизнью, умом и сердцем, а которое дано его сердцу и уму вместе со всеми от рождения. «...Я, как дети, не понимая их, разрушаю, то есть хочу разрушить то, чем я живу». «Когда Левин думал о том, что он такое и для чего он живет, он не находил ответа и приходил в отчаяние; но когда он переставал спрашивать себя об этом, он как будто знал и что он

такое и для чего он живет, потому что твердо и определенно действовал и жил» (ч. 8, XIII, X). Так снимается драматизм взаимодействия внутреннего мира героя с объективным миром. Диалектика сторон нарушается за счет субъекта.

Подобные моменты заключают развитие толстовских характеров; но конечное состояние, к которому автор таким образом приводит князя Андрея, Пьера, Левина, Нехлюдова и которое должно снимать, отрицать весь предшествующий психологический процесс, делать его ненужным, может быть показано лишь как итог этого самого внутреннего процесса, напряженной духовной работы. Метод Толстого утверждает самостоятельную, самодвижущуюся психологическую жизнь, непрекращающееся, безостановочное развитие личности и тем самым отрицает венчающую это развитие гармонию, которая по существу означает невозможность и ненужность дальнейшего развития.

Изображение самостоятельной внутренней жизни личности на основе ее всесторонней, эпической связи с миром — что было в художественном сознании отражением ломки патриархальной узости — вместе с тем окрашено у Толстого ощущением патриархально-непосредственной общности, в которой человек совпадает с тем целым, к которому принадлежит. Таково противоречие художественной мысли Толстого.

Концепция человеческого характера как обусловленного всеобщими процессами, а не только принадлежностью к «среде», воспринята и развита Горьким как плодотворная художественная традиция. О диалектической расщепленности «среды» в произведениях Горького писал Е. Тагер: «Герой Горького, действующий в различных слоях буржуазного классового общества и внешне с ним связанный, соотнесен не с теми его отвердевшими формами, что лежат на поверхности, зримо и очевидно, а с теми подпочвенными течениями революционно-освободительной энергии, которые протекают в глубине народной жизни»¹. В одном эпизоде повести «В людях» ощутимо передан самый момент, когда герою открывается расщепленность, расколотость окружающей жизни как признак ее бурного развития. Алеша едет на лод-

¹ «Знамя», 1947, № 12, стр. 169.

ке по затопленному в половодье Нижнему, и все, что он видит, кажется ему «невероятно, как во сне». Серое небо, по-зимнему хмуро проглядывающее сквозь гущу облаков солнце, вымерший город, залившая его застывшая, холодная и серая вода внушают чувство неподвижной, бесконечной скуки. Но когда рассказчик выбирается на Стрелку, к месту слияния двух больших рек, появляется солнце «и одним взглядом на землю изменяет все на ней. Все вокруг движется бодро и надежно, быстрое течение реки легко несет несчетные звенья плотов... Мне кажется, что здесь, на живой реке, я все знаю, мне все близко и все я могу понять. А город, затопленный сзади меня,— дурной сон, выдумка хозяина, такая же малопонятная, как сам он» (13, 444—448). Живая река, непрерывным течением отрицающая мертвый город,— таков исторический и социальный «пейзаж», на фоне и под воздействием которого формируется горьковский человек. Образ реки проходит сквозь автобиографические повести как образ движущейся жизни, привлекающей и очаровывающей героя, наполняющей энергией для трудной борьбы.

В характеристике героя трилогии звучит «толстовский» мотив погружения в народную жизнь, отдачи ее течению. «Плотная масса одинаковых людей весело текла по улице единою силою, возбуждавшей чувство приязни к ней, желание погрузиться в нее, как в реку, войти, как в лес» (13, 310). Влиться в поток, ощутить себя его каплей, частицей — это стремление организует мысли и чувства героя, для которого такая самоотдача — синоним *активности* и личной самостоятельности. Это единение далеко не столь непосредственно стихийное, как у Пьера, понимающего, после того как он вместе с *ними* (солдатами) был на Бородинском поле, необходимость «войти в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делает их такими», Пьера, который трудной внутренней работой пришел к сознанию этой необходимости, но которому, чтобы принять правду Платона Каратаева, такая работа, как и ощущение себя личностью, оказались ненужными и мешающими. Для горьковского героя необходимы огромные субъективные усилия, крайнее напряжение всех духовных возможностей, чтобы отдаться объективному течению. Это акт величайшей трудности и величайшей личной актив-

ности. Эта самоотдача *совпадает с сопротивлением среде*, цепко держащейся в чувствах, помыслах, желаниях человека.

Горький рисует, вслед за Толстым, процесс движения жизни к человеку, ее проникновения во внутренний мир, наполнения жизнью человеческой души. Это движение, в горьковской эстетике, должно быть уравновешено и поддержано встречным устремлением человека к миру. Нельзя просто плыть в потоке, будучи захваченным им. «К жизни, к жизни! Надо растворить в ней все, что есть хорошего, человеческого в наших сердцах и мозгах» (13, 504) — такова, хотя вначале и не осознанная ясно, инстинктивная, но *цель*, неотступное стремление, активная субъективная воля. Отношение к объективной необходимости — вопрос, который каждый должен решить для себя сам. Но он *должен* решить этот вопрос, не может от него уклониться.

То чувство своей предназначенности, которое вырабатывается у горьковского рассказчика («посеяны люди на земле и я среди них, *чтобы* бесстрашно ходить по всем дорогам, видеть всякое горе, всю радость жизни и вместе с людьми пить мед и яд» — «Покойник», 11, 213; подчеркнуто нами.— С. Б.), и есть его активная и самостоятельная позиция. Отдаться потоку — значит войти в него и стать его движущей силой, активизирующей, насыщающей энергией, придающей ускорение. Ибо герою свойственно не только ощущение стихийного движения, но и недостаточности его. «Все вокруг движется, бессонно трепещет, живет тихою, но настойчивою жизнью», и рассказчик непрестанно ощущает этот скрытый рост, брожение, толчки, побуждающие наблюдать, переживать и оценивать окружающее. Но, с другой стороны, «все вокруг полуспит, все так приглушено, все движется как-то неохотно, по тяжелой необходимости, а не по пламенной любви к движению, к жизни.

И так хочется дать хороший пинок всей земле и себе самому, чтобы все — и сам я — завертелось радостным вихрем, праздничной пляской людей, влюбленных друг в друга, в эту жизнь, начатую ради другой жизни...» (13, 510).

Мы говорили о чертах общности в композиционном строении таких произведений, как «Жизнь Матвея Кожемякина», автобиографическая трилогия, «Жизнь Клима

Самгина» (при всем своеобразии каждого из них). Единая внутренняя тема (пользуясь определением, предложенным в свое время И. А. Виноградовым), повернутая разными аспектами, реализованная через характеры разного качества, связывает эти произведения. В каждом из них — особая сторона проблемы, новый психологический и социальный тип. История Матвея Кожемякина повествует о человеке, который не внял толчкам и влияниям жизни, остался к ним полуглух, не воспринял как необходимость. Потрясающим реквиемом звучат скорбные строки, открывающие книгу, слова, которыми Матвей заключает свою исповедь: «Оканчивая воспоминания мои о жизни, столь жалостной и постыдной, с горем скажу, что не единожды чувствовал я, будто некая сила, мягко и неошутимо почти, толкала меня на путь иной, неведомый мне, но, вижу, несравнимо лучший того, коим я ныне дошел до смерти по лени духовной и телесной, потому что все так идет. Но не понял я вовремя наставительных и любовных усилий жизни и сопротивлялся им, ленивый раб, когда же благостная сила эта все-таки незаметно овладела мною — поздно было. Вкушая, вкусих мало меда и се — аз умираю» (9, 120—121).

В *сопротивлении* жизни, *неподчинении* ее требованиям Кожемякин видит свою *пассивность*, объясняя ее властью инерции, привычки («потому что все так идет»). Огоньки все время мерцают Матвею, но именно мерцают, не зажигая его души, как у Алеши, которому впечатления падают на душу «горячими углями». Требования жизни воспринимаются Матвеем словно мягкие, едва ощутимые толчки, чуть приметные позывы. Они не встают во внутреннем мире как требования, всецело им завладевающие, но всегда *делят* душу с другими стимулами и импульсами, идущими от «среды». Между тем и другим началом — не острое столкновение, а «тихое борение»¹.

История Матвея Кожемякина — история «поглощения человека жизнью» (9, 253).

Через характеристику автобиографического героя сквозным мотивом проходит мотив *любопытства*, как

¹ Б. Михайловский, Е. Тагер, Творчество Горького, М. 1954, стр. 131.

чего-то магнетического, властно притягивающего внимание к действительности, понуждающего все наблюдать и видеть.

Про Алешу в трилогии говорится, что он болел тревожным любопытством. «С таинственной силой магнита», как говорит о себе «проходящий» в рассказе «Губин», притягивают его интересные люди. Вот «Максымыча» собираются уволить из иконописной мастерской. «Это меня не пугало. Мои отношения с приказчиком давно уже стали невыносимы,—...но я хотел понять, почему он так нелепо относится ко мне» (13, 433). Понять не для того, чтобы как-то наладить отношения с приказчиком; это стремление вполне бескорыстное по отношению к тем или иным ближайшим практическим целям, но неслучайное, не произвольно-личное, а потребность, удовлетворение которой для героя — условие существования («Мое самолюбие задето, но во мне задето больше, чем самолюбие,— для меня жизненно необходимо понять старика» — 13, 472), стремление, цели которого могут быть уяснены только в связи со *всей жизнью* героя, с той широкой общественной практикой, которая в будущем лежит за пределами повествования, но подготовкой к которой и начальным этапом и формой которой являются наблюдение и понимание.

Автобиографический герой открыт для яда и меда действительности, открыт ей весь и всему в ней. И именно поэтому он приобретает свободу над впечатлениями, способность, как мы увидим далее, необычайно смелого их восприятия, переформирования материала, который дает жизнь, перекомбинации элементов в своем сознании.

И автобиографический герой и Самгин выступают как наблюдатели жизни; но познание не является целью наблюдения, которому предается Самгин. Он декларирует «свободу отбора впечатлений» и «свободу толкования смысла фактов», но у него это не принципы активного сознания, а сознания субъективистского, стремящегося относиться к жизни произвольно. Он хотел бы видеть и слышать выборочно, только нужное и выгодное; он тяготеет к успокоительной иллюзии, постоянно занят конструированием в сознании фиктивной, зато удобной и послушной действительности. Ему выгодно восприни-

мать жизнь как только поверхность, допускающую возможность произвольного толкования.

Психологический результат такой позиции: Самгин (как и Петр Артамонов) не может оформить свои впечатления, они держат в плену, кажутся бессвязным хаосом. У Петра Артамонова и Самгина психологический процесс предстает как пассивное долженствование, тягостная необходимость, что-то извне навязанное, насильное, принимающее, особенно у Самгина, автоматические формы. Это, как определил Самгина сам автор, «невольники жизни».

При этом в образе Самгина есть особый оттенок, особая эстетическая окраска, не свойственная образу Петра,— окраска сатирическая. Грандиозная панорама, с которой соотнесен Самгин, уничтожает его, она, как уже было сказано, насильно навязана его восприятию; и вместе с тем такое соотнесение не может не импонировать Самгину. Оно должно ему льстить, ибо *претензия*, и именно претензия на руководящее историческое значение, является самой сутью этого образа. Ведь не кто иной, как Самгин, беспрестанно сопоставляет себя и историческую действительность как явления одного масштаба. Нарисованная на самых первых страницах книги комедия выбора имени новорожденному («Да, Самсон! Народ нуждается в героях!») открывает цепь обоснований своей соизмеримости с историей, под знаком которых проходит жизнь Самгина. На Нижегородской выставке, слушая рассказ Орины Федосовой о Илье Муромце и Добрыне, Самгин переживает как будто бы бескорыстный восторг и восхищение, которые, однако, связаны с тем, что он видит себя в эту минуту героем будущих сказаний, которые история сложит о его времени.

Ситуация: Клим Самгин как центральный герой эпопеи становится, таким образом, художественным воплощением *масштаба претензий* человека, мнящего себя героем эпического склада. Давая Самгина и историческую действительность *в одном художественном масштабе*, писатель как бы идет на удовлетворение притязаний своего персонажа, отводит ему в повествовании место, которого он домогается в истории. Но эта ситуация оказывается чреватой *комическим и сатирой*.

Самгину и хочется и колется, он и претендует на исторический масштаб и боится его, такой масштаб его и манит и оказывается непосильным.

* * *

Итак, все вовлечены в круговорот действительности, запутанной, как она еще никогда не запутывалась.

Тему запутанной, перевороченной, хаотичной жизни Горький наследует от всей русской литературы второй половины XIX века («все переверотилось»). «Пошел и увидел дикий хаос, буйное кипение бесчисленных мелких и крупных, совершенно непримиримых противоречий», — рассказывается в «Беседах о ремесле» (25, 348). Эту борьбу противоречий, «трение» Горький осмыслил как *закономерное* в жизни, как условие и внутренний источник движения: «чем сильнее трение, тем быстрее идет жизнь к своей цели, к большей разумности» («Сторож», 15, 83).

Многое в эстетической системе Горького объясняют эти слова. Кипение противоречий, «трение» — не только предмет изображения Горького; самый метод писателя определен особенностями предмета. Это ярко проявляется в принципах типизации характеров.

«Я видел, что почти в каждом человеке угловато и несложненно совмещаются противоречия не только слова и деяния, но и чувствований, их капризная игра особенно тяжело угнетала меня» (13, 581). Сам писатель исключительно четко формулирует особенности, отличающие людей, им нарисованных: *угловатость и несложненность*. В одном из эпизодов повести «В людях» обнажен метод показа человеческого характера: в иконописной мастерской пляшет Жихарев, «противоречиво изменяя лицо, — кажется, что пляшет не один, а десять человек, все разные» (13, 413). Человек дан как будто *в разрыве* — в следующий момент он уже не тот, *совсем не похож*, это уже как будто другой человек. «...и казалось, что это не те люди, которые полчаса тому назад кричали друг на друга» (13, 145). «Я... ошоченел в изумлении: мать точно подменили, она была совсем не та, не прежняя» (13, 175). Такими представляются юному герою автобиографической трилогии окружающие его

люди. Изменения в их поведении наступают сразу, резким и внезапным скачком, без переходов, это — «фокусные прыжки из одного положения в другое» (13, 473). Алеша наблюдает необъяснимо шатких, «паразитально неустойчивых» людей. Человек неожиданно для окружающих и для себя самого выпадает из привычной колеи, точно переламываясь пополам. Так на глазах у Алеши вдруг слабевают, откалываясь от «нормальной» жизни и попадая на дно, веселый каменщик, лучший работник в артели Ардальон, строгий трезвенник, твердый «в боге» Григорий Шишлин. Иного свойства изменения совершаются в повести «Хозяин» с Осипом Шатуновым, которым овладевает стремление пройти по земле «наскрозь» в поисках заветных слов, которые сойдутся в «стих на всеобщее счастье». Но и он говорит о своем состоянии как о резком «прыжке»: «пошатнулась душа в другую сторону» (14, 85).

Герои Толстого также переживают крутые и резкие переломы, происходящие вдруг, в одну минуту и меняющие весь взгляд человека на мир. Но при этом картина подготовки перелома, постепенного, для самого человека незаметного, накопления нового содержания в его сознании — эта картина всегда перед глазами читателя. У Толстого герои в любой фазе своего движения несут в себе зерна, элементы своего будущего развития, зародыш того будущего состояния, которое может быть противоположным нынешнему.

Сравнив некоторые высказывания Толстого и Горького, мы поразимся близости их взглядов на человеческий характер. Оба писателя пользуются почти теми же самыми определениями: Толстой говорит о людях, что они «пегие — хорошие и дурные вместе»¹, Горький пишет о «пестроте». Пьеса «одноцветна, — указывает он в 1912 году одному из авторов, — все люди в ней естественно черны, тогда как естественное состояние человека — пестрота. Россияне же — особенно пестры, чем и отличаются существенно от иных наций»². Это сходство не только мысли, но и ее выражения, конечно, не есть результат знакомства с толстовской формулой. Да и не в непосредственном воздействии творчества

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 51, стр. 44.

² «М. Горький. Материалы и исследования», т. I, 1934, стр. 334.

Толстого на Горького прежде всего дело. Дело в преемственности законов и связей литературного процесса, в русле которого находятся оба писателя как его выразители и творцы.

Великим завоеванием искусства явилось открытие «текучести» характера, развивающегося на широкой эпической основе. Характеры усложняются; объективный динамический процесс размывает в них то твердое и неизменное, которое шло от прикованности к сословной «среде», — размывает и наполняет собой, своей изменчивостью и подвижностью. По внешнему впечатлению могут даже сказать, что толстовские характеры по отношению к пушкинским, гоголевским или тургеневским (при всех различиях, можно их объединить как характеры *дотолстовские*) проигрывают в определенности; и сам Толстой выступал против «распространенного суеверия», «что каждый человек имеет одни свои определенные свойства» («Воскресение», ч. 1, LIX). Но надо учитывать изменение самих представлений о типическом и, следовательно, об определенности характера, которое несли в себе произведения Толстого: критерий определенности стал заключаться в способности или неспособности характера к движению, внутреннему саморазвитию.

В повести «В людях» есть место, знаменательное совершенно «толстовской» постановкой вопроса: «Разве можно спрашивать, о чем человек думает? И нельзя ответить на этот вопрос, — всегда думается сразу о многом: обо всем, что есть перед глазами, о том, что видели они вчера и год тому назад; все это спутано, неуловимо, все движется, изменяется» (13, 333). Здесь можно почувствовать особенно явственно, что значили толстовские открытия для всей последующей литературы, в том числе для Горького.

И, однако, нельзя не почувствовать также, как «не похожи» способы, которыми решается характер и осуществляется психологический анализ у Горького, на толстовскую «диалектику души». Оба писателя чрезвычайно внимательны к противоречивой сложности, психологической спутанности человека, но отличны формы осмысления ими этой сложности и спутанности, — отличны потому, что само осмысление различно. У толстовского героя, по остроумному замечанию Б. В. Михайловского, «переживание изображается так, как если

бы в его душе все перевернулось и еще не может уложиться»¹. У Горького же сами художественные способы изображения «путаницы» в человеческом характере представляют осуществленное стремление разобраться в путанице, выражают сознание возможности и необходимости такой разборки, на нее целеустремлены.

«Подробности чувства» выполняют у Горького иную роль, нежели у Толстого. Единичное мгновение, отдельное душевное состояние не может, как это наблюдалось у Толстого, отразить, как в капле воды, картину всего движения характера: отдельное проявление представляет лишь один «полюс» характера, и чтобы получить о нем общее понятие, нужно проследить его в разных, обычно контрастных, проявлениях. То или иное данное состояние часто подчеркнуто отделено и противопоставлено другому состоянию того же человека, и соотношение этих точек подано как разрыв.

Толстой, прослеживая личность во всех звеньях ее развития, поддерживает непрерывность ощущения ее единства. Он показывает, говоря его собственными словами, как человек «бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою» («Воскресение», ч. 1, LIX). Движение горьковских характеров лишено этой плавности, всегда выдержанной постепенности в изображении назревающих переломов, всегда подготовленных, как бы они ни были круты, долгой внутренней работой. Переходы и переливы в изображении Горького выпадают и скрадываются, остаются крайние звенья психологического процесса, резко сближенные и сопоставленные писателем.

Динамика, которой насыщены горьковские характеры,— это, пользуясь удачным выражением Е. Б. Тагера, «динамика социальных разрывов»².

Толстовская пластичность утрачивается; утверждается *полярность* характера. Обострено ощущение *несовместимости* сторон, обособленности их друг от друга в рамках одного характера, словно несколько человек

¹ Б. В. Михайловский, *Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции*, «Искусство», 1955, стр. 278.

² Е. Б. Тагер, Горький и Чехов. «Горьковские чтения», 1949, стр. 417.

живет в одном. И вместе с тем это стороны *одного* характера, что и производит впечатление путаницы, впечатлительное, не раз ошеломляющее и оглушающее героя трилогии, перед которым проходят «странно пестрые люди», который чувствует себя среди них запутавшимся «в заколдованном кругу непонятого». «Все труднее становилось с этими как будто несложными, а на самом деле странно и жутко запутанными людьми» («Хозяин», 14, 71). Странно — потому что грани характера предстают *несложненными*, не приведены в равновесие. Это непонятно юному герою и поэтому жутко. Но это ему *интересно*; в нем живет инстинктивное, органическое стремление понять жизнь, исходя именно из этой несложности и несовместимости, которую он чувствует как признак развития и роста и которую своим восприятием обостряет. Писатель, передающий восприятие Алеши Пешкова, как будто отказывается синтезировать характеры, добиваться равновесия сторон.

Выразительный пример — рассказ «Ледоход». Наблюдая старосту Осипа в обычных условиях и в минуту опасности, рассказчик видит двух разных людей. «Показалось, что это не Осип, — лицо странно помолодело, все знакомое стерлось с него» (11, 32). И Осип после совершенного подвига — снова такой, каков он всегда: «Где же тот воевода-человек?»

Про Осипа говорят в рассказе, что в нем работник подох, а хозяин не родился. Тем самым его противоречия получают социальное объяснение, и характер его приобретает единство. Однако самые способы художественного решения характера отрицают это единство, отказываются признать его за неизменное и твердое, показывают его непрочность, расшатанность, расстроенность, утверждают подвижность, поляризацию и борьбу противоречий внутри единства, их неравновесие, дисгармоничность, стремятся вывести противоречия за рамки единства.

Упомянутую оценку Осипа высказывает в разговоре с рассказчиком-«проходящим» плотник мордвин. Разговор кончается так:

«И еще подумав, мордвин беспокойно договорил:

— А так он ничего, добрый человек...» (11, 21).

Мордвин видит кричащее противоречие, но не способен продумать его до конца и *из него* вывести окон-

чательную оценку Осипа. Ему неловко и неприятно («беспокойно») оставить свою характеристику характеристикой раздражающих личность противоречий; он чувствует потребность закончить обобщающим суждением («еще подумав», «договорил»), снимающим противоречивость,— и это говорит о том, что он не верит в возможность изменений, видит жизнь неподвижной.

Напротив, для «проходящего» Осип именно будет складываться из двух несложных половин, как олицетворенное непримиримое противоречие. Рассказчику присущ динамический взгляд на человека, он не боится сосредоточиться на противоречиях и обострить их в своем восприятии до полярности. Поэтому Осип так и останется в его сознании как фигура, расколотаая контрастами, синтез которых невозможен.

«Закачалась, заиграла матушка Русь!» Горький рисует в своем эпосе жизнь несложную, разлаженную, жизнь, стронувшуюся с места. Это конец патриархальной неподвижности, острая ломка, как ее определил Ленин, всех старых, веками державшихся устоев крепостнической России. Это великий национальный кризис, который не разрешается стабилизацией буржуазного порядка после краха феодализма, как это было в крупнейших странах Западной Европы. Вспомним еще раз слова Ленина о том, что в несколько десятилетий Россия пережила превращения, которые в некоторых старых странах Европы заняли целые века. Кризис крепостничества и патриархальности и кризис — на корню — буржуазных отношений, переплетаясь, образуют в русском историческом развитии непрерывный процесс. Народная революция, назревавшая с середины XIX века, непосредственно перерастала в революцию пролетарскую.

Эта непрерывность художественно осмыслена Горьким в автобиографическом эпосе, создаваемом в период после первой русской революции. «Дикий хаос», «трение» непримиримых противоречий осознаны как революционный процесс; веру в него выражает горьковский метод, принципы раскрытия человеческого характера.

Я чувствовал себя, говорится в «Моих университетах», «куском железа, сунутым в раскаленные угли,— каждый день насыщал меня множеством острых, жгучих впечатлений» (13, 516). Образ разогретой,

накалившейся от трения противоречий жизни,— образ, проходящий сквозь все творчество Горького,— определяет приемы типизации характеров в полярных противоположностях. При нагревании тела слабеют молекулярные связи и сцепления; таков закон тепловой механики. Нарушено вековое, исконное, неподвижное, прикрепленное, плотное, сросшееся. И в этом рост жизни. Произошел резкий сдвиг, и то, что слежалось и срослось веками, пришло в движение, изменило внутренние соотношения. Люди предстают перед рассказчиком несложными, как бы «разобранными», состоящими из граней, *чуждых* одна другой. Разные стороны сплетены вместе в одном характере («путаница») и вместе с тем четко отграничены и разделены как несовместимые. Оптимизм художника, рисующего «дикий хаос», проявляется именно в том, что он показывает, как перспективное и здоровое в народном характере высвобождается из старых, патриархальных, распадающихся сцеплений и связей. Оно перепутано и перемешано с косным, привычным, темным, но оно более не сращено и не сплавлено с ним, отделилось и встало *изолированно*, как полюс характера, противостоящий другому полюсу.

Символична картина, которую наблюдает Алеша Пешков в иконописной мастерской. Все здесь отмечено разложением прежней цельности. Мастера, работающие в этой атмосфере, утратили любовь к делу, раздробленному на «длинный ряд действий, лишенных красоты». Разделение труда вторгается в древнее ремесло; мастер, не создающий более целой иконы, лишается и отношения к ней как к произведению искусства, видит в ней механическую совокупность составляющих ее частей. «Очень неприятно видеть большие иконы для иконостасов и алтарных дверей, когда они стоят у стены без лица, рук и ног,— только одни ризы или латы и коротенькие рубашечки архангелов. От этих пестро расписанных досок веет мертвым; того, что должно оживить их, нет, но кажется, что оно уже было и чудесно исчезло, оставив только свои тяжелые ризы» (13, 404). Несобранные иконы воспринимаются как символ кризиса всей народной жизни, знаки которого на каждом шагу видит Алеша. Для героя трилогии, формирующегося в обстановке кризиса, эти иконы — образ всей разлаженной жизни; ему и живые люди представляются словно «несобранными»,

распавшимися на отдельные проявления. Тяжело и больно наблюдать эту шаткость и неустойчивость, но Алеша инстинктивно предпочитает ее прежней устойчивости. Он не может чувствовать эстетику былой цельности, когда мастер находился в единстве со своим предметом и знал его как *свой* предмет,— времен, воспоминание о которых по контрасту с настоящим окрашивается у иконописцев эстетическими иллюзиями. Алеша сознает оборотную сторону этой патриархальной идиллии; он видит, живя в мастерской, как ограничено и замкнуто существование находящихся здесь людей, с детства запертых «в тесную клетку мастерства», лишенных широкого общения с миром. Юноша скоро понял, что все эти люди, и среди них многоопытные, искусные мастера, видели и знают меньше, чем видел и знает он.

Поляризация сил внутри характера осознана как признак роста, взрывающего устарелые отношения, вызывающего расчленение некогда плотного, единого, целостного. Из этого исчезающего единства, раскалывая его, уже им не удерживаемые, выходя из его рамок, выделяются противоречия и поляризируются для открытой борьбы. Такой внутренне расщепленной, взорванной видится жизнь горьковскому герою.

При этом средства «полярной» характеристики в эстетической системе Горького выполняют роль *универсальных* средств, характеризующих жизнь в целом, «общее состояние мира», как сказал бы Гегель. Художник выводит разнообразные характеры, каждый из которых отражает черту эпохи. В плотнике Осипе несовместимы «воевода-человек» и староста, исповедующий мораль хозяев. В капиталисте Бугрове человеческое — ум, активность, любовь к труду — несовместимо с его практикой, человек отслаивается от «дела». «Человек — нравился мне, а дела его — не очень», — заявляет рассказчик в отрывке «Из прошлого», рисуя портрет начальника станции Басаргина, человека огромной энергии и трудолюбия, безжалостного эксплуататора подчиненных (17, 105).

Эстетический идеал Горького — цельный человеческий облик. Особенности стиля, только что описанные, не противоречат этому идеалу, но служат его воплощению. Цельным человеком формируется автобиографический герой «В людях» и «Моих университетов». Но его цельность — нового качества, она противоположна ста-

рой замкнутой цельности, поглощавшей в себе противоречивость и ее маскировавшей. Это цельность, возникающая из хаоса по закону отрицания отрицания, новое, рождающееся в самом процессе распада старого. (Ниже мы специально остановимся с этой точки зрения на характере горьковского рассказчика.) Поэтому угловатость, заостренность, полярность, свойственные всей нарисованной Горьким жизненной картине, по-своему сказываются и в способах построения цельного характера нового человека.

Принцип «полярной» характеристики становится общим и для Осипа и для автобиографического героя. Но в каждом случае он реализован особенным образом и имеет особую направленность. Если у Осипа, шорника Клещикова или Тимки в одноименном рассказе таким путем вскрывается несложность и разорванность того, что вековой опыт считал привычно близким и прочно соединенным, то в другом случае те же методы подчеркивают, наоборот, единство и совместимость, удивительную и невиданную с точки зрения векового опыта, таких черт, которые не были ранее совмещены в народном характере, которые люди не привыкли видеть рядом и вместе, рассматривая как изолированные, неродственные друг другу черты. В том и другом случае человеческий характер изображен как совокупность, резко нарушающая привычные представления, подан как нечто *поражающее*, вызывающее изумление. И духовно богатым, цельным характерам присущи в изображении Горького контрастность и неожиданность обнаружения различных своих сторон и качеств.

Мотив разлада, как симптома устремленного вперед движения, проникает все стороны горьковского стиля. Описания и пейзажи, наполняющие рассказы цикла «По Руси», насыщены той же динамикой взрыва. Природа и вещи словно находятся в напряженном ожидании, в сдвиге или готовности к нему. Самые обычные описания говорят об этом; например, в рассказе «Губин» описание купеческого дома с пристройками: «Все они имеют вид прочный, тяжелый, но — кажется, готовы разойтись по двору, за ворота, на улицу, в сад и огород» (11, 48). И природа во впечатлении «проходящего» рвется к переделке, переформированию, стремится нарушить порядок, стронуться с места, готова к изменениям: осенью у моря

сгибаются под ветром, качают вершинами деревья, «точно хотят вырвать корни из земли и бежать в горы...» И общий тон пейзажа: «Все вокруг нахмурено, спорит друг с другом» («Калинин», 11, 183).

С первых же страниц «Детства» маленьким Алешей владеет упрямое желание расчлнить поверхностное, разять то, что снаружи кажется вполне плотным, непроницаемым, элементарным. Мальчику надо знать, что такое «яко же», это слово приобретает скрытый смысл, который должен быть разгадан. Слово подвергается нарочитому искажению: «Яков же», «я в коже». Такова первоначальная форма поисков, стремления сдвинуть привычное, сместить окаменевшее. «Говори просто», — советует тетка Наталья. «Но и сама она и все ее слова были не просты». С самого начала Алеше свойственно это ощущение жизни как непростой, нецельной, расчлененной. Как ни глупа и забита Наталья — и она не проста, вызывает напряженный интерес, желание понять ее. А вспомним, в каких выражениях говорится о таком совсем не сложном человеке, как Алешин отчим: «Существо непостижимой сложности, вместилище бесконечного вихря мыслей...»

Выражением этой динамической устремленности, этого убеждения, что нет ничего непроницаемого и замкнутого, что каждое явление допускает бесконечное углубление в него, является, в частности, столь характерное для писателя и его героя пристальное внимание к внутренней емкости слова, постоянные попытки проникнуть внутрь слова, вывернуть и освежить его, вынуть из устойчивых сочетаний, расставить слова в новом порядке.

* * *

Может быть, на разработке темы «путаницы» особенно наглядно можно видеть, как новаторство Горького вырастает в процессе усвоения и переработки традиций классического реализма.

В своей «Истории русской литературы» Горький показал, как виднейших писателей второй половины XIX столетия, таких «разнородных и разнолицых», как Толстой, Достоевский, Щедрин, Успенский, сближала постановка самых больных вопросов современности.

В произведениях Горького мы открываем сплав элементов, характеризующих творчество каждого из этих писателей, сплав, ставший возможным только на почве новой действительности, как выражение нового эстетического сознания, сплав, характеризующий Горького как художника неповторимо своеобразного и вместе с тем как художника, вобравшего, синтезировавшего и по-новому осмыслившего то, что волновало и мучило глубочайшие умы до него.

Когда мы читаем: «Я жил в непрерывной тревоге. В душе моей нестройным хором кричали вопросы...» (15, 119), — в памяти возникают такие имена, как Достоевский и Гл. Успенский. Эти писатели встают со страниц своих книг в крайнем, уже, кажется, сверх человеческих возможностей, эмоциональном напряжении, какого нельзя вынести, в переживании обнаженными нервами, «босым сердцем». Последние слова принадлежат уже Горькому: «Я шел босым сердцем по мелкой злобе и гадостям жизни, как по острым гвоздям, по толченому стеклу» («Герой», 11, 311). Горький, рассказывающий, как впечатления действительности вторгаются в сознание жгучими угольями, болезненной занозой, острыми иглами, едкой кислотой, как мечется в гуще противоречий его автобиографический герой, — «а чья-то невидимая, но сильная рука жарко подхлестывала меня невидимой плеткой» (13, 581), — передает эмоциональное состояние, заставляющее вспомнить этих писателей.

Именно они, рисуя запутанную пореформенную русскую жизнь, с особенной силой непосредственности, обостренной мучительным чувством безвыходности, выразили обнаженность и катастрофичность кризиса, хаотичность, разорванность всей жизни, дробление человеческого облика¹.

Нет сомнения, что разобранные выше средства «полярной» характеристики преемственно соотносятся с

¹ Мы не можем касаться здесь различий в идейных и художественных позициях Достоевского и Гл. Успенского. Вместе с тем в эмоциональном составе произведений этих писателей, в художественном восприятии ими противоречий пореформенной эпохи есть нечто такое, что сближает именно эти два имени в литературном движении второй половины века. Сам Горький в воспоминаниях сравнивал впечатление, испытываемое при чтении Успенского, с чувством, остающимся от книг Достоевского (см., например, «Беседы о ремесле»).

принципами изображения характеров у Достоевского. В предисловии «От автора» к «Братьям Карамазовым» Достоевский заявлял: «Странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности». «Человек беспорядочный и неустановившийся» — так характеризуется герой романа «Игрок». В характерах Достоевского «берега сходятся... все противоречия вместе живут»; они даны в крайних точках, в предельных возможностях, и переход из одной в другую происходит катастрофично. В характерах этих контрасты криком кричат да так и остаются в застывшей обнаженности.

В эстетической системе Горького подобные методы предстают существенно преобразованными и видоизмененными: они дают возможность рисовать человека словно в полете, в бурном движении, которое как бы разрывает личность, отслаивая в ней родственное себе, динамичное, перспективное, от чуждого, консервативного, тянущего вниз.

Образ «путаницы» играет очень значительную роль в автобиографической трилогии. Это здесь образ *революционного брожения* всей народной жизни, невиданного в истории усложнения отношений и характеров. «Путаница» — это нарушение косной «силы привычки миллионов и десятков миллионов», о которой говорил Ленин, что это «самая страшная сила»; это распад старых связей, ослабление молекулярных сцеплений в накалившемся от революционно убыстренного движения, от трения противоречий в организме народной жизни.

«Путаница» осознана как явление исторически сложное и противоречивое. Это переходное состояние общества и человека; жгучий интерес к ней у героя трилогии направлен предощущением нового стройного синтеза, цельного человеческого облика, который формируется в горниле схватки противоречий и который является эстетическим идеалом, внутренне освещающим картину «дикого хаоса». Характеристика героев в полярных противоположностях, о чем была речь, и несет мысль о высвобождении элементов для будущего синтеза.

Способы изображения «путаницы» организованы тем качеством горьковского художественного мышления, которое сам писатель называл «исторической сознательностью». Как уже было сказано, Горький наследует тему запутанной жизни от литературы второй половины про-

шлого века — литературы, выросшей на почве той действительности, которую теперь, несколько десятилетий спустя, изображает Горький. Новое, горьковское, выразилось в восприятии «путаницы» как интересной, занятой, не как страшной бездны, а как «разноцветного кружева».

Первая встреча с бабушкой оставляет такое чувство. «До нее как будто спал я, спрятанный в темноте, но явилась она, разбудила, вывела на свет, связала все вокруг меня в непрерывную нить, сплела все в разноцветное кружево...» (13, 15). Речь идет не об игре, а о жизни, тяжелой, обильной несправедливостью и злом. Но именно об этой жизни говорится как о «разноцветном кружеве». Залог будущей способности *распутать* эту запутанную практику — пробудившийся к ней с самого начала, с раннего детства *интерес*, восприятие ее как сложного узора.

Множественно говорится о тяжелой, страшной, трагической путанице; но было бы крайним упрощением на этом основании заключить, что она оценивается только «отрицательно». *Через* нее совершается рост, *из* нее формируется новая, высшая цельность. Поэтому герою трилогии свойственно стремление *вызвать* путаницу там, где он имеет дело с отверделыми, старыми формами, вызвать и углубить ее, спутать «обязательное, книжное» — «непобедимое желание», пробудившееся уже в детстве и мешающее запомнить «ровные строки» стихов, которые надо выучить наизусть. «...Спутала ты мне душу непоправимо», — горестно обращается Матвей Кожемякин к Евгении Мансуровой, чувствуя в себе нарушенным прежнее равновесие, которое цементировалось философией Маркуши,

Жизнь в целом, со всеми ее противоречиями и контрастами, интересна, любопытна, увлекательна. Вот Алешу, замороженного сказками бабушки, возвращает к действительности дикая драка. «Все это тоже как сказка, любопытная, но неприятная, пугающая» (13, 78). Противопоставляется не сказка и действительность, а сказка и сказка. В ряду определений первым стоит: «любопытная». Любопытная *прежде всего*, хотя любопытная вовсе не значит — приятная. «С плотником интересно говорить обо всем; интересно, но не очень приятно» (13, 467). «Все они были удивительно интересные старики, но я чув-

ствовал, что жить с ними нельзя,— тяжело и противно» (13, 500—501). Семенов, ласкающий своих свиней, «почти совершенно похожий на них, но еще более жуткий, противный и — любопытный» («Хозяин», 14, 19). Захватывающе интересно *все*, светлое и грязное,— только такой универсальный и ко всему одинаково напряженный и жгучий интерес рождает активную способность расчленить и отобрать, усвоить одно и отвергнуть другое. «Все было страшно интересно, все держало меня в напряжении...»

«Все — грубо, обнажено и внушает большое, крепкое чувство доверия к этой черной жизни, бесстыдно-животной» (13, 232). Надо быть влюбленным в *эту* несовершенную жизнь, со всеми ее противоречиями, злом и грязью, чтобы воспринять *ее* как начатую ради другой жизни, чтобы понять, что в ней, в ее недрах скрыт источник ее обновления и развития. Ибо элементы нового не существуют в этой действительности в стерильно чистом виде, но в запутанных сочетаниях, в противоречивых соединениях со старым. И только интерес к сочетанию в целом позволит в нем различить и извлечь элементы, принадлежащие будущему.

Поэтому у Горького часто о человеке или явлении говорится как о любопытном, и эта характеристика как будто заменяет более определенную оценку. В противоположность «книжному мужику» народнической литературы «живые мужики ни хороши, ни плохи, они удивительно интересны» (13, 468). Не имеем ли мы дело с нецеленаправленным любопытством, отказывающимся от познания? Нет ничего более чуждого для Горького. О чем же говорит его формула? Об отвержении априорной нормативности оценок, оскопляющих явление, лишаящих его собственной диалектики. Горький утверждает *интерес к самому противоречию* как то исходное, которое только и может быть основой познания, расчленения, анализа и оценки.

Отсюда — восторженные строки о «фантастической талантливости» и своеобразии русского человека, «затейливости» его характера, «неожиданности изворотов», «фигурности мысли и чувства» — в послесловии к «Заметкам из дневника», — книге, главной темой которой является внутренняя противоречивость народного харак-

тера, книге, в которой такое внимание уделено тому, «что изнутри тяготит и путает» народ (15, 336).

Отсюда — «Ералаш», этот рассказ-гимн, полнокровностью и избыточно щедрой сочностью красок заставляющий вспомнить искусство Возрождения. Первобытная дикость и грубость чувств и нравов, снохачество, наивное бесстыдство Марьи, назревающая драма, готовящееся убийство — все это в нарисованной картине переплетено с силой и здоровьем, с буйным разгульем весеннего праздника. Надо всем здесь «сияет солнце, как бы внушая ласково:— Прощается вам, людишки — земная тварь,— все прощается,— живите бойко!» (11, 234). Ералаш — одновременно и определение противоречивой запутанности, чреватой трагизмом, и название праздника, символ заключенных внутри этой путаницы духовных возможностей, их необходимого бурного расцвета.

Отсюда наконец — картины фантастических оргий у Африкана Петровского в «Стороже». Участвующие в этих «буйных праздниках плоти» люди кажутся рассказчику «жутко талантливыми». И «темная драма инстинкта», и «буйное радение о красоте» — таковы эти ночи: «почти эпос, эпическая жизнь»,

Рядом с ней жизнь хороших, умных «книжных» людей кажется рассказчику скучной, бесцветной. «...Одни грубы, угловаты, их легко взять, а другие гладко выложены утюгами книг». Горькому интересен угловатый, несложный человек, который не позволяет пройти мимо него, «задевает» своими углами, притягивает внимание. Самый большой враг художника — гладкий, выутюженный, плоский человек. Он *неинтересен*. «Иван Иванович такой строго правильный, гладкий, что мысль не может зацепиться за него» (13, 372). Такой человек вне настоящей жизни, не погружен в ее гущу, ибо это жизнь, находящаяся *в процессе* становления, неоформившаяся, незакругленная, «рваная». Писатель видит ее остроугольной, многогранной, но с резко обозначенными и контрастно оттененными гранями. Мысль рассказчика движется, именно цепляясь за углы и неровности, интересные особенностями людей.

Взволновавшаяся, разбуженная народная жизнь окружает вступающего в нее героя, и он, вглядываясь в людей, видит их словно разорванными на несовместимые

стороны и эту разлаженность ощущает как признак роста, убыстренного темпа движения. Но несовместимые стороны все же *совмещаются* в рамках одного характера, что оставляет впечатление «путаницы», говорит о *стихийности* как черте психологии и поведения массы и отдельного человека массы.

Горьковский метод — эстетическое сознание новой эпохи, эпохи *движения самих масс*, — этим объясняется горьковское решение темы, разрабатывавшейся всеми большими писателями второй половины XIX века и играющей огромную роль в творчестве Горького, — темы стихий русской народной жизни.

Ленин писал: «Что стихийность движения есть признак его глубины в массах, прочности его корней, его неустрашимости, это несомненно. Почвенность пролетарской революции, беспочвенность буржуазной контрреволюции, вот что с точки зрения стихийности движения показывают факты»¹.

Положительный герой Горького не боится стихийности, стремится опереться на нее, почувствовать ее как ту почву, на которой он должен действовать, хочет понять ее логику. Доверие к стихийному развитию — то, что сближает Горького с Толстым. Именно у Толстого непрерывно чувствуется объективное движение как спонтанный процесс, как решающая закономерность, как стихийный поток. Это ощущение Толстой выразил с непосредственностью и полнотой, оказавшимися недоступными другим писателям, даже революционному демократу Щедрина, тем более такому писателю, как Достоевский, для которого стихия, непримиримые антагонизмы которой он чувствовал острее Толстого, была темным, враждебным, злым началом.

У Горького в органическом объединении выступили обнаженное восприятие противоречий и контрастов и вера в стихийный рост, — вера, проникнутая историзмом, исходящая из отношения к стихии как к началу, которое должно быть переработано и преодолено, — что и станет жизненной задачей Алексея Пешкова. Горьковская «историческая сознательность» наследует историческому оптимизму Щедрина. Кроме того, велико значение опыта Лескова, с его вниманием к живописным, занятым,

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 26, стр. 12.

эксцентрическим типам, затейливо сплетенным, «фигурным» характерам, для Горького, рисующего противоречивую путаницу как «разноцветное кружево».

Конечно, творчество писателя, наследующего опыт предшествующей литературы, не представляет сумму разнообразных конкретных традиций. Можно лишь условно разъять художественный мир Горького на элементы, соотносящиеся с Толстым или Достоевским, Щедриным или Лесковым. Писатель может не испытывать непосредственного влияния тех или других авторов, традиции которых он развивает. Но каждый из этих авторов был участником литературного процесса, который усваивается писателем как единая большая традиция, как совокупность задач и проблем, выработанных усилиями многих творивших до него художников.

Бабушка явилась в автобиографической трилогии носительницей плодотворного стихийного начала народной жизни. Прожившая тяжелую, нищую жизнь, она осталась недоступной отчаянию и страху. Рефрен, с которым она проходит по книге: «Господи, господи, хорошо-то все как! Жить я согласна — веки вечные!», та исключительная, ни с чем не сравнимая роль, которую сыграла бабушка в Алешином детстве, связана со смыслом, заключенным в этих словах. Они не воспитывают в юноше слепой оптимизм, невнимание к противоречиям; но они помогают воспринять и тяжелое и отвратительное как интересное. Воспитанный на сказках бабушки, Алеша, сталкиваясь с тяжелыми контрастами, не может отнестись к ним без интереса, не дает им застыть, они оживают в его сознании и чувствуются как источник движения.

«— Ты сама-то хорошо жила?

— Я? Хорошо. И плохо жила — всяко» (13, 303).

В опыте бабушки хорошее и плохое живут нерасчлененно, и нет стремления их расчленить. Нет веры, что можно распутать кружево: «Тут, Леня, дела-кружева, а плела их слепая баба, где уж нам узор разобрать!» (13, 44). Бабушка произносит это, не умея объяснить, почему умный, сильный, красивый Цыганок — ворует. Тема разноцветного кружева оборачивается другой своей стороной. Алеше нужно объяснение, он должен «узор разобрать», разъять и расчленить то, что бабушке кажется перепутанным испокон веку и навсегда.

Бабушкино понимание перепутанности плохого и хорошего («всяко бывало») оказывается для такого анализа плодотворной почвой: оно позволяет искать хорошее, которое должно быть высвобождено и извлечено из противоречивых сочетаний, ибо оно не дано как готовое. Но бабушка останавливается на совмещении противоречивого; Алешей же владеет интерес к противоречию ради его разрешения.

Алеше читают книгу, он слышит «непонятные соединения» слов, не успевая схватить их смысла, потому что слова, каждое в отдельности, поражают, вызывая желание перевернуть и переставить их. «Сумятица слов все более возбуждает меня, все беспокойнее мое желание расставить их иначе, как они стоят в песнях, где каждое слово живет и горит звездой в небе» (13, 230).

Горьковский герой видит жизнь как пеструю сумятицу и путаницу, но как такую сумятицу, в которой элементы, чувствует он, могут быть вынуты из «непонятных соединений» и расставлены иначе. Жизненные элементы воспринимаются одновременно и в их запутанной, пестрой связи («разноцветное кружево») и вместе с тем каждый по отдельности, в изолированности, как сам по себе существующий, в разъятии с целым и отделенности от него. Поэтому в разноцветном кружеве цвета, сплетаясь вместе, в то же время ясно отграничены и не пятнают друг друга — темное не накладывает тени на яркое, яркое не смягчает густоту темного. Когда автор восклицает: «Это было так ярко хорошо...» (13, 164), — это написано такими свежими красками, звучит так ликующе, как если бы никакого другого чувства герой никогда не переживал. Говорится об играх на улице, что они незабвенно веселы, этого веселья как будто совсем не касается грязь и пошлость, которыми кишит та же улица, оно живет среди грязи как бы независимо от нее, *не затронуто ею*. В «Жизни Матвея Кожемякина» Люба Матушкина в окуривской среде уподоблена чистому ручью в грязных потоках, бегущему в своем русле «светлый по грязи, мимо нее» (9, 569).

Жизнь находится в сдвиге, разладе и разрыве привычно сослоенного. Элементы красоты высвобождаются из старых, уродливых сочетаний и встают в сознании писателя и героя *как сами по себе ценные*, в готовности для нового, мощного, прекрасного синтеза (Алеше

хочется, чтобы слова, покинув привычные сочетания, нашли новый порядок и засияли «звездой в небе»).

Горьковскому рассказчику доступно бескорыстное чувство любования красотой, часто безотносительно к человеку, в котором она проявляется. Маленькая мещаночка Людмила сравнена с чистенькой птицей пеночкой. Только на миг появляются в книге два монаха, обносящие дома иконой в пасхальный день; остается неизвестно, что это за люди: очевидно, рука одного из них отшвырнула Алешу от иконы, когда он осмелился поцеловать богородицу в губы. Но вот как они описаны: «Молодые и красивые, подобно ангелам — ясноглазые, радостные, с пышными волосами» (13, 275). Песни шорника Клещова потрясают слушателей, чудесно касаются глубин души, выжимают чистые слезы; но никто не любит самого певца. Когда он не поет, это неприятный, хитрый и корыстный человек, его нельзя полюбить — «а хотелось любить этого человека не только тогда, когда он пел».

Алеша наблюдает, как начетчик Петр Васильевич обманывает покупателей, это стыдно видеть, но увлекает ловкость начетчика. У этого человека, глубоко неприятного рассказчику, расцветают глаза, когда он говорит о таинствах веры, говорит «красиво, взволнованный, горячо и молодо». Его знание церковной истории *восхищает* Алешу. Слово это употреблено во всей полноте присущего ему значения, хотя оно отнесено к человеку фальшивому и лицемерному. Оно не для того названо, чтобы разоблачить фарисея, под наружной красотой оттенить фальшь. Нет, речь идет о действительной красоте, которую рассказчик умеет найти в человеке неподвижном, духовно замкнутом, но которая от этого не блекнет. *Она не характеризует этого человека*, она говорит о прекрасных человеческих качествах — упорстве, воле, знании, — которые в Петре Васильевиче представлены так искаженно.

Алеша умеет воспитывать себя на примере *таких* людей, ибо он способен увидеть в них прекрасные человеческие черты как таковые, отделив их от общего облика этих людей. Алеша умеет в *этих* людях заметить красоту в таком ракурсе, чтобы она для него отслоилась от искажающего ее целого и засверкала собственным блеском.

Противоречия не только не ступшевываются от этого — они обостряются до невозможности, до несовместимости: красота живет в таком человеке, как начетчик! Это и есть страшная путаница, но методы ее изображения говорят о необходимости ее преодоления, в них как бы заключена потенция стройного синтеза. Жизнь готова к решающему напряжению для разрыва путаницы.

С этим динамическим взглядом на мир, находящийся в революционном развитии и становлении, связан и новый горьковский гуманизм, столь характерное для писателя «внимание к человеку — ко всякому, кто бы он ни был...» (14, 239). Ни кто не стоит на месте, каждый находится «в пути», является частью общего движения, направляющегося к определенной цели. В каждом индивиду, *кто бы он ни был*, Горький стремится увидеть то *человеческое*, которое уже не характеризует именно данную личность, если она — булочник Семенов, не смягчает отношения к ней, а характеризует в каждом, и в Семенове в том числе, не Семенова, но человека в нем. Мощная горьковская тема Человека как образа идеального, но перестающего быть абстракцией: «Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!» — эта тема охватывает и булочника Семенова. Поэтому так непосредственно и прямо от рассказа о судьбе «хозяина» автор переходит к обобщающим мыслям о *человеке*: «Жалко его до боли,— все равно, кто б он ни был, жалко бесплодно погибающую силу...» (14, 101). Сила и талантливость в облике Семенова уродливо направлены, искажены до неузнаваемости, но рассказчик способен, глядя на Семенова, видеть силу, очищенную от искажений, воспитывать ее в себе *на мере хозяина*.

Человеческое и прекрасное в людях, смешанное в их характерах с иными свойствами, задавленное и невидное, уже неузнаваемое из-за чужеродных примесей, утратившее свой собственный цвет и облик, ставшее бесчеловечным и безобразным — это человеческое и прекрасное предстает взору юного героя свободное от искажений, в своем, так сказать, чистом виде, отслоившееся и отпавшее уже от людей, которых оно не может характеризовать, как оно не характеризует Семенова; оно как бы обрело наконец самостоятельное существование: Алеша способен видеть красоту как красоту, человек-

ность как человечность, труд как труд, в его величии, в его собственной сущности, освобожденной от порабощающего влияния на человека, которое неизбежно соединено с ним в эксплуататорском обществе. (Этим объясняется та исключительная роль, которая принадлежит теме труда в горьковском творчестве.) Это — элементы будущей цельной формы, «третьей действительности», выступающей как эстетический идеал, изнутри освещающий все изображенное.

Взгляд на мир, воспринимающий его сложно расчлененным, различающий не только общую связь, но и каждый элемент в отдельности, из этой связи вынутым, в его собственном качестве — отнюдь не принципиальное и самодовлеющее внимание кдробному и разорванному. Такой взгляд рожден аналитическим сознанием, стремящимся «узор разобрать», подняться над стихийным совмещением противоречий, расчленить то, что бабушке кажется фатально спутанным в «пестром» характере Цыганка — смелого, красивого, доброго и — вора. Элементы, составляющие смесь, воспринимаются рассказчиком по отдельности, изолированно от видоизменяющего их целого, и это разложение спектра на отдельные цвета не есть самоцельная задача; выделение составных нужно, чтобы «расставить их иначе», для творчества новых сочетаний, в которых были бы восстановлены чистые цвета и каждый горел бы «звездой в небе».

У некоторых великих художников среди многих томов созданного ими мы находим небольшое по размерам произведение — короткую повесть, рассказ или даже стихотворение, в котором с удивительной емкостью концентрировались основные мотивы их творчества. Такой повышенной содержательной весомостью обладает, представляется нам, маленький отрывок из серии «Автобиографические рассказы» — «О вреде философии». Е. Тагер с полным основанием определил это произведение как философскую новеллу¹.

Товарищ рассказчика новеллы, студент Васильев, знакомит его с системой Эмпедокла, согласно которой все разнообразие существующих явлений представляет различные виды сочетаний нескольких изначальных эле-

¹ Е. Тагер, Автобиографические рассказы Горького 20-х годов, «Горьковские чтения», 1954, стр. 295.

ментов,— и в воспаленном мозгу рассказчика философские отвлеченности оживают. Весь мир кажется распавшимся на составные, перемешанные беспорядочно, «иронически безобразно»; жизнь теряет всякую логику, кажется «хаосом мрачной разобщенности»; мир изломан на куски, как будто взорван изнутри. Воображению героя чудится неопишимо странная картина «вихревого движения отдельных членов, частей, кусков», фантастично и без всякой необходимости соединенных друг с другом.

Таково незрелое, первоначальное восприятие противоречий действительности — как фантастически страшной путаницы, сплошного хаоса, сводящего с ума, подавляющего. Доктор, к которому обратился обезумевший от подобных видений герой, объясняет ему, что у него фантазия «совершенно непримирима с действительностью, которая тоже фантастична, но — на свой лад». На позиции абсолютной непримиримости с жизнью невозможно постигнуть внутренний смысл и *необходимость* ее контрастов и разрывов. Мы уже знаем из трилогии, что для того, чтобы постигнуть эту необходимость, Алеше Пешкову надо было научиться относиться к путанице с интересом, как к разноцветному кружеву, воспринять от бабушки ощущение сказочности реальной жизни с ее грязью и злом. «Сначала изучать, потом — противоречить!..» — таков вывод, заключающий рассказ «О вреде философии». Сначала — интерес, любопытство, погружение в стихию, изучение, и на основе этого — анализ, расчленение, борьба, активное действие, преодоление стихии.

Заболевший эмпедокловой картиной мира герой мечется в кругу произвольного, утерявшего всякий закон. Плотность земли исчезает под ногами, она кажется пронизываемой, как воздух. «Все — возможно. И возможно, что ничего нет, поэтому мне нужно дотрагиваться рукою до заборов, стен, деревьев. Это несколько успокаивает. Особенно — если долго бить кулаком по твердому, убеждаешься, что оно существует». Нужно подтверждение действительного существования реальных качеств, чтоб уйти от обессиливающего релятивизма.

«Все возможно. Только жить невозможно в мире таких возможностей».

Необходимо чувство твердости, крепости среди полярных контрастов,— не той твердости, в которой убеж-

даешься от долгого битья кулаком, не старой, неразложимой, консервативной, тупой твердости и плотности, а новой крепости, возникающей из хаоса и преодолевающей его, вырастающей из процесса разложения старого,— той крепости, которая превращает видимый хаос в закономерную борьбу противоречий.

Автобиографический эпос Горького и показывает, как новый и цельный человек формируется и утверждается *среди* противоречий, в самой их гуще, не избегая, но ища их, обостряя своей психологической реакцией.

* * *

Происшествие на большой реке проявило полярные возможности в характере плотника Осипа, показало его в разрыве. Вот уже нет больше воеводы-человека, перед рассказчиком вновь прежний Осип; угнетенный этим возвратом к обычному, рассказчик смотрит на «оборотня», «желая что-то сохранить». Что же, жизнь не сдвинулась вперед, противоречия застыли в своей несовместимости?

Но «проходящему» хочется что-то сохранить, вынести из увиденного и пережитого только что. И это ему удастся именно потому, что он не пытается синтезировать двух Осипов, согласовать полярности. Жизнь вошла в обычную колею, Осип остался таким же «пестрым»,— очевидно, он уже больше не будет тем, каким был на льду, а может быть, им окончательно завладеет мораль хозяев. Но случай резко отслоил, противопоставил друг другу двух человек в одном — и он перестал быть неуловимым. В продолжение большей части рассказа «проходящий» тщетно пытается разгадать этого запутанного человека, этот характер-загадку. В конце загадка не занимает рассказчика, он не думает больше об Осипе; «я не знаю — нравится мне Осип или нет»,— и это не смущает больше. Уже не в самом Осипе дело, а в том новом, что чувствует в себе рассказчик и что он сумел удержать из только что происшедшего. Душа человека крылата. «Крылата? Чудесно!» Этим ликующим аккордом кончается рассказ. Крылатое в Осипе отслоилось от самого человека, обособилось и в финале рассказа как бы получает самостоятельное существование. Уже

погаснув в Осипе, оно не исчезает бесследно; оно перешло в настроение рассказчика, *удержалось в нем*. Из поляризации и сшибки противоречий вспыхивает новое, движение осуществляется в рассказчике.

«Я очень внимательно присматриваюсь к людям, мне думается, что каждый человек должен возвести и возводит меня к познанию этой непонятной, запутанной, обидной жизни...» (11, 24). Мы чувствуем в финале «Ледохода» точность этого слова: возводит. Наблюдая людей, герой находит в каждом нечто ценное *для себя*, развивающее, *возводящее* к познанию и действию. Вглядываясь в жизнь, разбирая сложный и запутанный узор, человек строит свой характер, строит из материала, который дает жизнь. Бабушка, Хорошее Дело, Яков Шумов, плотник Осип, прачка Наталья, Смурый, Семенов — все эти люди и являются тем «материалом», *из которого* в процессе его внутреннего освоения, переживания и переработки формируется характер непрерывно растущего человека. Поэтому захватывающе интересен может стать любой человек: «в нем есть нечто нужное мне или нечто, оттеняющее ненужное для меня» (13, 455).

Новый человек не дан готовым; он рождается *из старого*, воспитываясь и самоопределяясь в обстановке кризиса и распада старых отношений, являя собой формирующуюся в этом кризисе новую закономерность. Антагонизмы и разрывы, среди которых растет автобиографический герой Горького, определяют и его характер. Говоря об угловатости и несложности окружающих людей, о капризной игре контрастов в них, рассказчик продолжает: «Эту игру я наблюдал и в самом себе...» «Не слажено все у вас, шероховато, — говорил Пешкову В. Г. Короленко и прибавлял: — но — любопытно» (15, 33). Принципы «полярной» типизации действительны и для изображения центрального героя автобиографических произведений, характер которого показан «шероховатым», угловатым, неотесанным: «Топорный характер, неотес ты в душе», — пеняет «проходящему» староста Осип в «Ледоходе» (11, 23). В повести «В людях» рассказчик говорит о себе, что он костляв и неуклюж, и это воспринимается не только как портретный штрих, но намекает на характер, угловатый и «неуклюжий» потому, что он не есть что-то данное, готовое, извне явившееся в эту среду, но ее собственное произведение, потому что он

находится *в процессе* формирования, это незавершенный, незакругленный характер, движущийся в противоречиях и в них черпающий силу для собственного развития, подвергающийся воздействию контрастных жизненных проявлений, испытывающий переходы, повороты, изменения необычайной резкости и остроты. «Действительность невежливо толкала меня из стороны в сторону,— вспоминал Горький в «Беседах о ремесле»,— представляла с одной точки на другую, обнажаясь с откровенностью цинической. Поэтому я не чувствовал ее устойчивой...» (25, 302).

Исходя из этих слов, мы можем объяснить структуру характера автобиографического героя. Его *непрерывное* развитие лишено постепенности и плавности, *прерывисто*, происходит рывками, бросками «из стороны в сторону», «с одной точки на другую». Для понимания композиции образов автобиографического цикла важны также слова из «Сторожа»: «Вокруг меня мелькали люди, для которых все, чем я жил, было чуждо, каждый из них отбрасывал свое отражение в душу мне, и в непрерывной смене этих отражений я чувствовал себя осужденным на муку понимать непонятное» (15, 67). Алеша живет «в непрерывной смене отражений». Что это значит? Проследим, как разворачивается повествование в «Детстве» и «В людях». Широкая цельная картина как бы разбита на ряд отдельных эпизодов, в которых выступают различные, внешне никак друг с другом не связанные люди. Интерес рассказчика к каждому из этих людей мотивирует переход от одного эпизода к другому, связывает их в единую сюжетную цепь, внутренне логичную и последовательную. Рассказчик переходит от одного заинтересовавшего его лица к другому, причем переходы эти потому выглядят такими резкими и контрастными, что в каждый отдельный момент внимание целиком поглощено тем объектом, на который оно направлено. Хорошее Дело, Королева Марго, Яков Шумов, старообрядцы, Осип образуют как бы центры небольших новелл-портретов, сочетание которых и дает большое произведение. Но это цельное произведение, а не сочетание отрывков, оно имеет свой центр — развивающийся характер Алеши. В каждый момент своего движения Алеша — в соприкосновении с другим человеком, поглощающим все его внимание. В определенном

звене повествования Яков Шумов или Осип выдвигаются на авансцену и занимают весь первый план, все поле зрения рассказчика, заслоняя от него всех прочих людей: «Этот человек сразу и крепко привязал меня к себе». «Он держит меня в постоянных думах о нем, в упорном напряжении понять его... Кроме него, я ничего не вижу, он все заслоняет от меня своей широкой фигурой» (13, 376). «Как в свое время кочегар Яков,— Осип в моих глазах широко разросся и закрыл собою от меня всех людей» (13, 472). Яков или Осип становятся своего рода этапами, через которые движется рассказчик; они в данный момент сосредоточивают на себе весь его интерес, он целиком погружается в них, и поэтому переход к новой фазе так резок и абсолютен: «После отъезда Хорошего Дела со мною подружился дядя Петр» — без каких-либо промежуточных звеньев.

«...Человек этот интересен, таких людей на земле всегда — только двое, и один из них — я» («Калинин», 11, 189). Таков структурный принцип автобиографического повествования: герой будто наедине с интересующим его человеком. Отсюда «портретность» как черта стиля зрелого Горького.

«Этот человек вспыхнул предо мною, словно костер в ночи, ярко погорел и угас, заставив меня почувствовать какую-то правду в его отрицании жизни» (13, 402).

Разнообразные люди проходят перед Алешей, отзываясь в его сознании жгучим, всепоглощающим впечатлением, обогащая новым опытом и новым знанием.

Рассказчик словно попеременно *поворачивается* к различным, часто полярно противоположным, сторонам жизни и приближается к каждой настолько, что видит только ее, погружается в нее, чтобы исчерпать ее в своем восприятии, и, впитав то ценное, чем она может обогатить, резким толчком отбрасывается к другим явлениям, чтобы отдаться им столь же безраздельно.

Интерес к жизни проявляется в герое трилогии как *притяжение* к ее явлениям («особенно крепко захватил и потянул меня к себе нахлебник Хорошее Дело»), одновременно с собой порождающее, как свою противоположность, *отталкивание*. Каждый человек, привлекающий внимание рассказчика, чем-то ценен для него, притягивает к себе, и вместе с тем каждый требует критического взгляда, чем-то чужд и в чем-то отталкивает.

Даже Ромась вызывает такое противоречивое чувство: его спокойная уверенность закаляет и воспитывает юношу, но и не удовлетворяет уже его, хочется, чтобы Ромась чаще сердился.

Чтобы воспринять и впитать содержащееся в явлении плодovitое зерно, нужно не бояться подойти к нему вплотную, прикоснуться и погрузиться в него. Но именно потому, что герой не боится сделать это, он должен суметь оттолкнуться от явления, чтобы не быть поглощенным им, чтобы не усвоить вместе с ценным в нем и ненужное и чуждое. Поэтому соответственно силе притяжения возрастает сила противодействия. Это и есть сопротивление среде.

Притяжение и отталкивание во внутреннем развитии героя неразделимы, совпадают, представляют единый сложный процесс. Кочегар Яков властно захватывает внимание Алеши, привязывает к себе. «В нем было, как я думал, какое-то свое, крепкое знание жизни». Этим и привлекает Яков Алешу, ищущего устойчивости, внутренней крепости среди кипения противоречий. Кочегар кажется человеком, который обрел эти качества, но Алеша чувствует, что его стойкость — от равнодушия, основана на изоляции от действительности. Яков говорит о жизни-игре, и это близко Алеше, но он говорит также: «Игра — это игра, забава, значит, а ты словно в драку лезешь», — а для Алеши здесь нет противоречия. Слова Якова: «Душу нельзя обидеть, душа обиды не принимает», — звучат чем-то родственным для Алеши, но они и чужды ему, ибо говорят уже не о твердости характера, которую ищет юноша, а о принципиальном нежелании замечать обидное в жизни.

Поэтому притяжение к Якову есть одновременно отталкивание от него. Стремясь к равновесию и цельности, наблюдая за кочегаром, рассказчик в то же время отталкивается от *такого* равновесия, которое он видит в Шумове; извлекая из сопоставления с ним чувство необходимости внутренней независимости и стойкости, — отграничивается от *такой* стойкости, и этим сложным путем прикосновения, сопоставлений, разграничений, притяжения и отталкивания самоопределяется как личность.

Яков одновременно и укрепляет Алешу в поисках внутренней устойчивости, и оттеняет для него ту устойчивость, которая нужна, служа предостережением и ука-

занием на возможность другой устойчивости, основанной на равнодушии и замкнутости.

Чтобы каждый человек действительно *возводил* к познанию и преодолению жизненной путаницы, а не уводил за собой, не увлекал на свою дорогу, необходима способность *в самом процессе непосредственного восприятия* расчлнить то, что всегда считалось неразложимым, притянуть к себе плодотворные элементы из, казалось бы, неделимых сочетаний, не будучи при этом порабощенным сочетанием в целом. Словом, необходимо умение активно отнестись к предмету своего интереса, преодолеть его и подчинить себе. Этому и служит диалектика притяжения и отталкивания в психологическом развитии автобиографического героя.

Опасность быть затянутым «путаницей» все время стоит перед ним. Сложившиеся формы имеют на своей стороне силу вековой традиции, и приближение к ним вплотную, на которое отваживается герой, каждую минуту угрожает ему. Хаос противоречий, в который он погружается с открытым зрением и обнаженным сердцем, каждое мгновение стремится раздробить его. Ощущение тяжелого давления жизненных впечатлений не оставляет рассказчика с первых страниц «Детства» до последних страниц «Моих университетов»: «Все, что я видел в этом доме, тянулось сквозь меня, как зимний обоз по улице, и давило, уничтожало...» (13, 60). Рассказчик чувствует жизнь неустойчивой, она словно горбится под ногами, стремясь сбросить с себя человека, решившегося ее покорить и преобразовать. Человек этот живет в «ощущении упорной, сбрасывающей куда-то тряски» (13, 174). Пестрота и сумятица, которую он видит перед собой, может или возбуждать, обострять интерес к жизни, вызывать желание переформировать ее, или оглушать и запутывать, притуплять любопытство, обрекать на пассивность. Перед Алешей постоянно открыты обе возможности. «Во мне жило двое,— рассказывает автор,— один, подавленный сознанием буднично страшного, мечтающий отдалиться от людей, и другой, напряженно, сжав кулаки, обороняющийся, готовый на спор и бой» (13, 502). Вспоминая о встречах с Н. Е. Карониным, Горький писал о себе, что был тогда «в позиции человека, готового упасть» (10, 298). Герой автобиографической трилогии в каждый момент своего пути находится и в движении

вперед и на грани кризиса. Через преодоление угнетенных, раздавленных, безвольных состояний совершается рост. Непрерывно растущий человек прокладывает собственный путь среди великого множества проторенных, ложных путей и тропинок, которые заманивают и увлекают; каждую минуту можно ошибиться, сбиться с пути и вступить на чуждую дорогу.

Казалось бы, смягчение остроты переживаний контрастов должно облегчить развитие героя. Это действительно избавило бы его от многих тяжелых минут, когда он чувствует себя «сброшенным в темную яму», от многих душевных катастроф. Но перспектива роста была бы утрачена. Чем притупленнее воспринимаются противоречия, тем они менее ясно различимы, тем легче в них затеряться и застрять, тем труднее выйти. Только их обнажение и заострение выводит на настоящую дорогу. Разговоры с Осипом угнетают и обессиливают Алешу, хотелось бы избежать их, но нельзя это сделать. «Не буду я с тобой говорить». Осип со спокойной уверенностью отвечает на это: «Врешь, будешь! С кем тебе еще говорить?» — и оказывается прав: Алеше нельзя не говорить с ним, хотя беседы эти и вызывают боль и отчаяние,— но только через кризис происходит закалка.

В тяжелую минуту спустившаяся на землю ночь кажется вечной, «кажется, что кончилась жизнь земли, солнце погашено, не взойдет больше» (13, 543). Что, кажется, может быть плодотворного в таком состоянии? И, однако, именно его мера и степень являются залогом выхода из него. Переживание смягченное и ступешаванное было бы бледным, недейственным. Скорбное чувство такого накала и такой интенсивности не позволяет жизненной картине застыть в сознании героя в отвлеченное и холостое противопоставление контрастов, насыщает ее горячей кровью.

С другой стороны, Алеша создает светлый, идеализированный образ Королевы Марго, оберегая мечту, не желая замечать того, что ей противоречит в облике его героини. Запах цветов, всегда исходящий от женщины, обволакивает ее романтическим ореолом, защищает от дурных мыслей. Это выдумка, красивая мечта, сам Алеша чувствует, что не все правильно в его отношении к Королеве Марго. Но благодаря именно идеализированному восприятию возникает представление о поляриза-

ции сил, необходимое для понимания жизни в развитии. О тайнах отношений мужчины к женщине говорят во круг «с *таким* бессердечным злорадством, с *такой* жестокостью, *так* грязно, что *эту* женщину я не мог представить себе в объятиях мужчины...» (13, 355; подчеркнуто нами.— С. Б.). Без идеализации не было бы такой контрастности, которая и позволяет извлечь из серых и грязных будней невидимую в них, скрытую под повседневностью правду. Королева Марго не такова, какой ее видит Алеша, но идеализация позволяет ему проникнуть глубже, убедиться, что возможны, вопреки тому, что говорят, чистые и красивые отношения. Красивая выдумка оказывается на этом этапе необходимой для роста Алеши; это не заволакивающая реальные противоречия мечта, а оттеняющая их, ставящая в контраст к ним, в непримиримое отношение, дающая возможность извлечь из них истину.

Мир книги, говорит рассказчик, был тем миром, где я чувствовал себя свободным. Это ощущение необходимо человеку, растущему в сопротивлении среде. Но оно же таит в себе опасность отрыва от реальности. «Случай из жизни Макара» рассказывает о человеке, в котором книжное «пожирало... чувство единства со средою» (10, 409). Именно потому, что Алеша Пешков остро чувствует расхождение книги и жизни, два эти влияния могут стать для него источником безысходного противоречия,— но становятся источником роста и духовного обогащения. В разное время для героя книги и жизнь различно соотносятся между собой. «...Книги вымыли мне душу, очистив ее от шелухи впечатлений нищей и горькой действительности» (13, 357). Но — «как все это не похоже на жизнь, о которой я читал в книгах! Жутко не похоже» (13, 414). На разных этапах Алешиного развития одна из сторон противоречия выдвигается как контрастная по отношению к другой, выправляя и корректируя другую в ее влиянии на человека,— и так происходит движение. Влияние книги прикрывает рассказчика от заразной житейской грязи «прозрачным, но непроницаемым облаком», не закрывая грязь, но предохраняя от нее.

Выход из противоречия совершился «с удержанием положительного», если употребить ленинские слова из «Философских тетрадей». Но рост совершился именно

через заостренное восприятие разрыва книги и жизни, которое и дало герою возможность опосредовать обе стороны и синтезировать их в своем характере.

«Хочется видеть всю жизнь красивой и гордой, хочется делать ее такою, а она все показывает острые углы...» («Женщина», 11, 128). Прекрасного, цельного синтеза, страстно искомого Алешей, нет в окружающей действительности, он еще должен быть создан. Он создается *впервые* — такова стержневая мысль горьковского эпоса, а в сущности, всего творчества Горького. «...Для меня мир только что начинался, «становился», сказано в очерке о Ленине (17, 19).

Не нужно все помнить, — учит Алешу бабушка. Но в тот же день старый мастер Григорий произносит памятные слова: «Тебе все надо понимать, гляди, а то пропадешь!» (13, 40). Разные влияния сходятся на Алеше, ставя его перед выбором. Но ни один из взглядов не может быть принят как готовая истина, которая могла бы служить программой жизненного поведения. Бабушка и Григорий говорят как будто разное, но это лишь относительное различие. Они вовсе не идейные антагонисты, представители враждующих взглядов. Ведь слова Григория о необходимости знать все, так много дающие мальчику, заключают в себе далеко не то содержание, которое он будет в них вкладывать. «Пропасть» для Алеши будет значить духовно сломиться, утратить активный интерес к жизни, Григория же заботит, чтобы мальчик не «пропал» в житейском смысле этого слова. Сам Григорий уже не хочет видеть и узнавать: «Мне глаза больше не надобны, — все видел я...»

Алеша не может пойти за Григорием или за бабушкой, советы того и другой для него только относительные истины. Нельзя опереться на один из этих советов, отбросив другой. Ни ту, ни другую мысль нельзя отвергнуть, надо воспринять и переработать обе. Ибо мир только начинается, для человека, осуществляющего новый опыт, нет вокруг цельных, законченных образцов, на которых он мог бы воспитываться. Воспитывает и учит *все*. Необходима способность — *новая способность*, еще неизвестная людям, — строить свой характер из старого, изношенного материала, воспитываться на образцах, несовершенных и искаженно представляющих нужные качества.

Дед внушает Алеше: «Мир человеку — темная ночь, каждый сам себе светить должен... Живи будто со всеми, а помни, что — один; всякого слушай, никому не верь» (13, 308—309) — и Алеша запоминает эти слова, слушает их внимательно. В этой старой, противоречивой морали он умеет выделить жизнеспособные элементы. Каждое дедушкино слово будет понято Алешей по-своему, осознано заново («Слова нравились мне, но к смыслу их я относился недоверчиво»), — и разве не эти слова отзовутся впоследствии в лирической декларации «проходящего»: «Иду во тьме и сам себе свечу» («Калинин»)? Новое — не идеальная конструкция, оно не имеет еще собственной почвы, вырастает не из воздуха, а из старой, искаженной, запутанной массовой практики.

В 1912 году в статье «Еще один поход на демократию» Ленин следующим образом выразил значение первой русской революции: «...Именно в массах населения шла невиданно широкая и успешная разборка, положившая *навсегда* конец «путанице и бестолковщине».

До этой поры в «простонародье» были действительно «перепутаны и перемешаны» «во всеобщей бестолковщине» элементы патриархальной забитости и элементы демократизма...

Именно 1905-ый год этой «бестолковщине» положил раз навсегда конец. В истории России не бывало еще эпохи, которая бы с такой исчерпывающей ясностью, не словами, а делами, *распутывала* запутанные вековым застоєм и вековыми пережитками крепостничества отчуждения»¹.

Картину разборки вековой запутанности дает горьковский эпос. В рассказе «Время Короленко» автор вспоминал: «Я тщательно собирал мелкие редкие крохи всего, что можно назвать необычным — добрым, бескорыстным, красивым...» (15, 27). Горьковский рассказчик собирает их *к себе в характер*. Характер питается этими крохами, искрами, тысячами отдельных слов, улыбок, поступков, штрихов, зернами красоты, разбросанными и рассеянными, несобранными и гибнущими. Старый ткач Никита Рубцов говорит с горечью: «То —

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 288.

здесь, то — инде вспыхнет огонек, а черт дунет, и — опять скука» (13, 583). Но эти исчезающие искры подхватываются рассказчиком, впитываются его характером, из этого складывается перспективная линия эпопеи, образ третьей действительности.

В пределах *этого*, старого существования жизнеспособные элементы вычлняются из привычных соединений, обнаруживая готовность для синтеза в новые формы. Прежде разобщенные, они наконец находят друг друга в характере непрерывно растущего человека, находят и узнают, впервые сознавая свою родственность. «Ты одно помни: нет худа без добра, а и добро без худа — чудо» (9, 143). Савелий Кожемякин произносит это как твердую истину, итог многовекового опыта. Люди не знают добра, которое было бы свободно от примесей «худа». Это — чудо, несбыточная сказка, и поэтому Алеша Пешков, пытающийся жить по законам добра без худа, учащийся видеть добро изъятым из, казалось, фатальных и навечных совокуплений с «худом», многим кажется чудаком, странным, «немирским» человеком. Ему «душевно» советуют идти в монастырь: «К мирским делам ты, видно, не способен, что ли...» — Забавен ты, — говорит ему хозяин и предполагает, что из него выйдет фокусник. «Ум без пользы не живет, а где польза — там дело прочное. Сердце — плохой советчик нам. По сердцу, я бы такого наделал — беда!» — рассуждает один из персонажей (13, 602). Ум, сердце, польза — разделены, и не мыслится возможность их соединения. Так же разделены мораль и практика, добродетель и дело. Говорят: не умеешь жить, а что надо уметь? — спрашивает Алеша бабушку, и она не знает ответа: «Да и кто умеет? Одни жулики». Даже Смурый не верит, что можно не пропасть, будучи добрым; пропадешь, — говорит он Алеше. «Доброго-то еще не выдумали, да-а!» — эти слова звучат на заключительной странице трилогии. Людям непонятна и не внушающая веры совершенная новизна Алешиного опыта.

Автобиографический герой не выглядит каким-то алхимиком, формирование его характера — не опыт, производимый в искусственных условиях, а сам характер — не отвлеченным путем сконструированная идеальная модель. Это действительный исторический опыт; «разборка», извлечение и отбор элементов, принадле-

жащих будущему, производится не «кем-то», а историей; это реальная общественная практика, объективный процесс, и личность героя в художественном содержании эпопеи — средоточие этой практики, процесса.

Характер героя, развиваясь и складываясь, отбирая и усваивая необходимое для себя извне, осуществляет в самом себе ту разборку во всеобщей запутанности, о которой писал Ленин как об *объективном общественном процессе*, открыто проявившемся в революционный пятый год. Изображая действительность 70—80-х годов XIX столетия, Горький как художник *мыслит* в автобиографической трилогии и «По Руси» уроками первой русской революции.

Мысль писателя, исследуя прошлое, познает не только его, но и смысл современного писателю исторического настоящего. Вернее сказать, познается *историческая связь*, соединяющая обе эпохи, само движение истории от прошлого к современности.

Характер героя выступает как образное воплощение этой ведущей в будущее исторической связи. Характер не организует сюжет в традиционном понимании, он проявляется прежде всего не в поступках, герой главным образом переживает жизнь. И, однако, характер как таковой сам по себе приобретает достоинство и значение обобщения *новых общественных обстоятельств*. Новые формы жизни существуют в «Детстве» и «В людях» прежде всего в виде процессов, происходящих в сознании героя, но это сознание, которое не только отражает действительность, но и творит ее.

Весь автобиографический цикл — это история *самовоспитания* героя, которое, однако, достигается не путем самоанализа. Внимание героя постоянно устремлено во вне. Не о себе пишу, заявляет рассказчик, — слова, которые даже вводили в заблуждение исследователей, утверждавших, что не личность героя явилась предметом изображения в «Детстве» и в «Людях», а «русская жизнь в определенную эпоху»¹. Но в рассказе «О первой любви» говорится о «забавных извилинах пути, которым я шел на поиски самого себя» (15, 114). И мы можем с таким же основанием назвать «поиски себя» основным предметом автобиографической эпопеи, с ка-

¹ В. Десницкий, М. Горький, Л. 1940, стр. 296.

ким можно назвать им русскую жизнь определенной эпохи. Ибо, как мы пытались показать выше, два эти плана в художественной ткани неразделимы, являясь в равной степени предметом изображения. Говоря в «Стороже» о человеке, «который стремится к победе над стихией в себе и вне себя», рассказчик говорит не о двух, а об одной задаче, решаемой в едином *практическом действии*. А таким действием является и работа сознания, наблюдение, переживание, осмысление, анализ.

Вспомним цитированное ранее: хочется дать хороший пинок всей земле и себе самому. Рассказчик смотрит на себя как бы со стороны, как на часть лежащего перед ним мира. Собственный характер и действительность, вне его находящаяся, *совпадают* как единый объект внимания и преобразования. *Целеустремленное самовоспитание совпадает с интересом и вниманием к жизни*. Тот вопрос: кто я и зачем я? — который героям Толстого в заключительной фазе их развития представлялся все разрушающим и который надо было откинуть, чтобы достичь гармонического состояния, является для героя Горького вопросом, без разрешения которого невозможно единение с объективной необходимостью. Вглядывание в жизнь и есть уяснение этого вопроса.

По точному определению исследователя, «Горький строит рассказ о себе как объективное повествование о мире, окружающем героя»¹.

В «О первой любви» герой в ответ на просьбу своей «дамы» пытается рассказать ей о себе, но терпит неудачу. — Это вы не про себя говорите, — замечает женщина. «Я и сам понимал, что все, о чем я говорил, еще — не я, а нечто, в чем я слепо заплутался. Мне нужно найти себя в пестрой путанице впечатлений и приключений, пережитых мною» (15, 98). Рассказчик не мыслит самоопределения отдельно от изучения жизни. Это для него одно и то же. Пока все вокруг представляется только хаосом и путаницей — собственное я еще не найдено. Приведение в порядок «пестрой путаницы впечатлений» и есть путь к себе. Найти себя —

¹ Б. Михайловский, Е. Тагер, Творчество Горького, стр. 176.

значит почувствовать логику, закономерную нить в явлениях объективного мира.

Анализируя жизнь, производя разборку ее элементов, человек *тем самым* строит себя, свой характер. «Эпический человек — это человек, в котором нет больше средостения между ним самим и сферой его практической деятельности. Он живет и изменяет жизнь. *Человек создает себя*»¹.

По словам Маркса и Энгельса, «в революционной деятельности изменение самого себя совпадает с преобразованием обстоятельств»². *Художественное открытие* этой исторической истины совершается в автобиографическом эпосе Горького.

Революционная борьба рабочего класса не изображена в трилогии и рассказах «По Руси». Не забудем, что время действия в этих произведениях — 70—80-е годы прошлого века; действительность, избранная предметом изображения, не давала возможности непосредственно нарисовать революционно-практическую перестройку народной жизни. И в изображении героя на первом плане — процесс *формирования характера*, становление сознания. Настоящая деятельность героя, для которой он предназначен историей, вся еще впереди; первые шаги к ней показаны в «Моих университетах» и особенно в «Хозяине»; характер целеустремлен на будущую деятельность, но сама она — в перспективе произведения, за пределами книги.

Но *художественное содержание*, заключенное в образе, не совпадает с тем, «что изображено» писателем. Революционное преобразование жизни «не показано» в «Детстве» и «В людях», но о нем здесь *сказано*, сказано на языке художественной мысли, сказано прежде всего характером главного героя.

Характер несет в себе мысль о революционной перестройке человеческих отношений. Именно несет мысль, а не изображает такую перестройку; вместе с тем она как бы уже осуществляется в характере «непрерывно растущего человека». Она именно *как бы* осуществляется, но это «как бы» и есть тот дополнительный смысл,

¹ Ральф Фокс, Роман и народ, гл. IX. Социалистический реализм, Л. 1939, стр. 148—149.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 3, стр. 201.

который всегда присутствует в художественном образе, который не содержится непосредственно в изображаемом факте, но изнутри наполняет и освещает факт, делает его явлением искусства, носителем авторской художественной мысли.

В трилогии, сказали мы, показано лишь формирование личности героя. Но в образном содержании эпопеи формирование характера Алеши — это собирание раздробленного человеческого облика, «духовное собирание Руси», — выражаясь словами самого писателя из писем тех лет, когда рождался замысел автобиографии.

Мы видим, читая трилогию, как совершается «изменение самого себя», рост личности героя; но изображение этого роста содержит для нас нечто большее: мысль о действенном изменении всей жизни и человеческих отношений. Самовоспитание, которым поглощен юный герой, — это активный отбор и анализ впечатлений в самом процессе их восприятия, это построение собственного характера как *новой действительности*, возникающей из материала, который дает жизнь, но материала пересозданного и преображенного в новое единство.

Эстетический смысл изображения характера в том, что он сам по себе выступает как новая историческая реальность. В характере совершаются процессы, изменения и превращения, приобретающие в художественном содержании эпопеи смысл самый широкий, говорящие уже не только о личности одного человека, знаменующие собой «преобразование обстоятельств».

Мы наблюдаем, читая об «университетах» Алеши Пешкова, как характер лепится из материала окружающей жизни; но возникающий в этом процессе облик не походит на окружающее, не подобен ему, — и этот результат большинству сталкивающихся с Алешей людей кажется неожиданным и незакономерным, сам Алеша — непонятным, «чудным» человеком. В его характере нет ничего, что не было бы усвоено из мира, житейской реальности, — и, однако, следов ее люди не находят, как они привыкли, в этом характере. В Алеше не узнают человека, воспитанного *этой* жизнью.

Кажется, характер героя весь по черточке сложен из старого, знакомого по долгому опыту материала; но возникающее целое являет собою новый человеческий

материал, еще незнакомый людям. Образование характера предстает не как накопление черт, но как диалектический скачок, рождение нового из старого. Основной реалистический принцип обусловленности характера обстоятельствами, жизненной средой незыблем в горьковской эпопее, но она открывает и нечто большее, говорящее о новом качестве реализма. Воспитанный всем окружающим, человеческий характер представляет реальность, решающим образом отличающуюся от окружающего, более того — противостоящую ему и его отрицающую. Вырастая из реальных обстоятельств, характер героя поднимается над ними как прообраз будущих отношений. Опыт и судьба автобиографического героя на образном языке говорят читателю о творчестве новых обстоятельств.

В горьковских рассказах автобиографический герой назван «проходящим»; он проходит сквозь народную жизнь, впитывая ее плодотворные соки, собирая по крохам ее красоту, человечность, волю к борьбе. Преобразователь, воспитатель людей, человек революционного действия, он не явился извне в эту противоречивую, пеструю, стихийную, обильную и добром и грязью жизнь, но возник из ее недр как собственное ее порождение, возник буквально «как гриб» — необходимо и естественно — на почве народной жизни, напитавшись ее подземными ключами. «Проходящий» идет по Руси по одной дороге со всеми, но уже отличный от всех, ощущающий себя, как сказано в «Детстве», «ульем, куда разные простые, серые люди сносили, как пчелы, мед своих знаний и дум о жизни, щедро обогащая душу мою, кто чем мог» (13, 109).

Вся окружающая жизнь отчетливо сознается героем как объективный, независимо от него идущий процесс; но эта же жизнь одновременно воспринимается им как существующая будто бы исключительно *для него*. Таково его мироощущение: проходящие мимо люди, живущие своей жизнью, часто не обращающие на него внимания, предстают одновременно как «пчелы», несущие свой мед к нему. Все как будто стремятся воспитать, научить Алешу, передать ему свой опыт; идеи и мысли, которые он слышит со всех сторон, представляются ему живыми существами, ведущими борьбу за его сознание. Так чувство органической *личной* спаянности с миром,

присущее рассказчику, его субъективный, страстный, из личности исходящий интерес, направленный на мир, делают для него весь этот мир своим, существующим для него. Все окружающее может быть воспринято человеком как имеющее отношение непосредственно к нему, и не только имеющее отношение, но и *нужное*, так или иначе необходимое для него лично.

Картина кристаллизации стихийной массовой практики, выделяющей из себя в процессе своего трудного роста сознательные стремления и запросы, идущие, как это показано в «Моих университетах», навстречу революционной теории,— такая картина предстает перед читателем, следящим за судьбой Алексея Пешкова.

* * *

Изображение «дикого хаоса», глубочайшего кризиса, изображение, в котором подчеркнута дисгармоничность в социальной жизни людей и их характерах,— все это изображение проникнуто стремлением к цельному синтезу. «Без синтеза невозможно жить!» — это пламенное восклицание одного из «великомучеников разума ради», встреченных Пешковым на его пути,— руководящая нить всей книги. Алеша особенно вглядывается в людей, проявляющих так или иначе внутреннюю стойкость, неподатливость к опрокидывающим контрастам. Отсюда — напряженный интерес к таким людям, как Яков Шумов, Осип, старообрядцы. Но кажущаяся независимость этих людей зиждется на принципиальной изоляции от жизненных противоречий. Алеша скоро убеждается в этом; он не может искать цельности и стойкости на этих путях. Даже бабушкина пластичность, вызывающая восторг и преклонение, является замкнутой: «Бабушка же была так полна своим, что уж не слышала и не принимала чужого». (13, 105). Это пластичность, основанная на том, что человек замкнут в своем положительном содержании; но для Горького в способности к развитию, непрерывному росту — критерий любой «положительности».

Образ Алеши, несомненно, уступает в пластичности образу бабушки. Тем не менее прежде всего именно на характере автобиографического героя решается проб-

лема гармонической личности. Она ставится и решается как проблема гармонии, возникающей из схватки непримиримых противоречий, гармонии, путь к которой пролегает через внутренние процессы, поражающие своей остротой, катастрофичностью, несгармонизованностью борющихся сторон. Рассказчик «В людях» говорит о себе, что в душе его «все тяжести... лежали непрочно, качались и пошатывали меня...» (13, 502).

Многие рассказы цикла «По Руси» композиционно строятся на резкой и контрастной смене эмоционального состояния, переживаемого «проходящим». В таких рассказах, как «Женщина», «В ущелье», «Покойник», «Зрители», эмоциональное движение — резкий переход от светлой, ликующей, мажорной ноты к скорби, горечи, душевному холоду. Переход настолько абсолютен, что, кажется, он должен сломить характер, уничтожить его определенность и целостность. «...Память уныло считает десятки бесплодно и бессмысленно погибающих русских людей, и сердце угрюмо сжимается великой, неизбывной, на всю жизнь данной тоской» (11, 152). Этим кончается рассказ, начатый так бодро, приподнято, радостно. Два эти состояния, кажется, несовместимы. Однако именно в их *совместимости* новизна характера «проходящего». Скорбь, в конце захватывающая героя целиком и без остатка, не отрицает радостного состояния в начале рассказа и не стирает его; радость нимало не теряет в своей эстетической убедительности от того, что рассказ завершается трагической нотой. Мы чувствуем *необходимость* того и другого состояния как сторон единого облика. «Острая, жгучая тоска», о которой говорится в рассказе «На Чангуле», «это — давняя моя подруга и законная дочь моей веры в силу жизни» (11, 385). Это плодотворная, двигающая в направлении к будущему, действенная тоска; она ведет вперед, если это активное, сильное чувство, а не холодное безразличие.

Трагические, скорбные состояния «проходящего» иногда совершенно неверно оцениваются в критических исследованиях как что-то едва ли не мешающее становлению нового человека, внешнее его характеру, «нетипичное» для него. Забываются слова Горького: «Никогда «передовой» человек не был до такой степени внутренне противоречив... «Противоречивость» — естест-

венна, ибо люди живут на рубеже двух миров...» (25, 323—324).

Создавая образ нового человека, формирующегося в обстановке кризиса народной жизни, Горький показывает, что познание «меда» и «яда» действительности *в равной мере* необходимо для *расцвета* личности, раскрытия ее человеческого богатства.

Повторим то, что было сказано выше о восприятии мира горьковским рассказчиком: краски яркие и незапятнаны, отсутствуют полутона и смешение цветов. Высвобождаясь из противоестественных сочетаний, очищаясь от инородных примесей, каждый жизненный элемент в только еще становящемся мире словно впервые обретает свою истинную природу.

Подобной же контрастностью отличается и эмоциональная гамма характера автобиографического героя. Радость ощущается так, словно скорбь никогда не была знакома. Мир только начинается, становится, и каждое чувство переживается *словно впервые*. В этом объяснение особенной полноты и цельности каждого чувства, его свежести, красочности. Каждое переживание не опосредовано традицией, очищено от напластований, рожденных путаницей и смягчавших остроту чувств, тушающих, примешивающих к каждому состоянию нечто от другого.

«В облике героя-автора «Моих университетов» сочетаются красота и сила передовой мысли, цельных чувств, здоровых инстинктов и крепкого тела. Притом (и это особенно существенно) эти свойства выступают у Горького не как качества того «цельного, действительного, всестороннего, совершенного, образованного», но отвлеченного и идеализированного человека, который очерчен Фейербахом в «Лекциях о сущности религии». ...Все качества героя автобиографической прозы Горького возникают и вырабатываются в процессах общественной практики, в ходе классовой борьбы и выражают собою высшие тенденции роста народных масс и рабочего класса»¹.

Проблема гармонического человека, как эстетическая проблема, ставится в трилогии Горького. Необходима

¹ Я. Э л ь с б е р г, Трилогия Горького и великие автобиографии прошлого, «Красная новь», 1940, № 11—12, стр. 305.

большая работа (она была начата, в частности, упомянутой только что статьей Я. Эльсберга), которая поставила бы в связь художественные принципы Горького с великими, не только национальными, традициями мировой литературы. Мы ограничимся лишь одним замечанием. Чрезвычайно любопытно и знаменательно, что в облике горьковского автобиографического героя оживают черты «простодушия», которые были присущи «естественному человеку» просветительской литературы, вольтеровскому Ingénu. «Хитер ты али простодушен, а?» — задает вопрос дед Алеше. Прямое отношение к миру (ко всему не боком, а лицом), не окрашенное привычкой, свободное от нее — это ново и потому непонятно. Это или «хитрость», ловкая форма поведения, или «простодушие», то есть глупость, житейская неопытность, неумение жить «в миру»: «Будь хитер, это лучше, а простодушность — та же глупость, понял? Баран простодушен» (13, 67).

Мир только начинается. «Хозяин» Семенов торжественно доказывает своему работнику Пешкову свое над ним превосходство: «А у тебя — совсем еще нет истории... да и не будет никакой!» (14, 49).

В последнем Семенов не совсем уверен; он, укорененный, как ему кажется, в этой жизни, живущий по ее законам, «почвенный» для нее человек, «хозяин», — он смутно чувствует, что у непокорного работника, может быть, есть будущее; потому его и тянет на ночные разговоры с «Грохалом». Но, говоря, что у Пешкова нет истории, хозяин и прав и не прав. Действительно, нет истории, ибо путь Алеши Пешкова — *совершенно новый* исторический опыт. Но это новое *закономерно* и естественно возникает из внутренних противоречий того мира, в котором привык жить Семенов. «Хозяин» не способен понять это: Пешков для него — неестественное, неорганичное явление, «чуждой», непонятный человек. Так же точно не способен дед понять качество «простодушия» Алеши.

«Естественный человек» просветительской литературы, исходя только из личных возможностей, представленный себе, строил свою жизнь на острове. Вольтеровский «Простодушный» являлся в мир насилия, зла и нелепостей как человек, непричастный противоречиям этого мира, внешний ему, пришедший в него извне, не сформированный и не воспитанный им, обзирающий его со

стороны: «Ничему не научившись в детстве, он не имел и предрассудков. Его мыслительный мир, не искривленный заблуждениями, сохранил всю свою прямоту».

Разрыв со старым, феодальным порядком иллюзорно сознавался просветителями как разрыв со всей прошлой историей, отсутствие каких-либо исторических предпосылок для деятельности нового, «нормального» человека. Последний, как писал об этом Маркс, представлялся «пророкам XVIII века» «не результатом истории, а ее исходным пунктом»¹.

Опыт автобиографического героя Горького выражает отрицание прошлой истории; именно здесь — основание той переклички, которая обнаруживается в этом образе с образами просветительской литературы. Но опыт горьковского героя — обобщение *социалистического* опыта широких народных масс. Отрицание истории, в этом образе выраженное, — диалектическое отрицание, включающее преимущество, усвоение опыта всей предыдущей истории. Характер автобиографического героя возникает из недр стихийной народной жизни как ее порождение, как «результат истории» и одновременно как сила, отрицающая и преодолевающая стихийность, активно преобразующая народную жизнь, ускоряющая ее ход, как «исходный пункт» новой истории, которая «только начинается».

«Простодушие» Алеши — способность увидеть мир заново; но это «простодушие», *не исчезающее с опытом*. Это качество необходимо герою, оно позволяет обострять противоречия и контрасты; а в обострении — источник движения и роста.

Идеальный образ в эстетике Просвещения строится по принципу *меры*: гармоничный человек — такой человек, стороны характера которого согласованы через *умеренное* развитие каждой. В «Сентиментальном путешествии» Стерна мы встречаем уподобление человеческого характера музыкальному инструменту: «Мне думается, *monsieur le comte*, сказал я, что человек, как музыкальный инструмент, имеет известный диапазон; и что общественным или иным мотивам случается испробовать на нем поочередно каждый тон; так что если вы начинаете со слишком высокой или слишком низкой ноты,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 12, стр. 710.

то в верхнем или нижнем регистре может не хватить звуков, для того чтобы передать всю гармоническую систему».

Мы видели, что именно «очень высокие» и «слишком низкие» ноты характерны для эмоциональной гаммы горьковского рассказчика. Гармония личности не достигается путем *согласования* страстей и чувств. Страсти не опосредуют и не умеряют одна другую. Диапазон чувств сильных и всепоглощающих, часто контрастно противоположных, каждое из которых напряжено *до предела*, — исключительно широк.

Изменение представлений о «диапазоне» человека — в этом и состояло новаторство великих русских писателей второй половины XIX века, воспринятое и развитое художником социалистического реализма Горьким. Русская литература указанного периода обогатила мировое искусство как открытиями в народной жизни, жизни общества, так и открытиями в области человеческого характера. При этом расширение социального охвата явлений и углубление в личность были процессами, взаимно друг друга обусловившими и проникавшими. Широкое эпическое дыхание, чувство динамики объективного жизненного процесса явилось основой для преобразования художественного представления о человеческом характере; до Толстого, при всех тенденциях психологического раскрытия характера, понятие это подразумевало все же величину «константную», некую совокупность постоянных свойств, характеризующих человека. Открытия Толстого и Горького явились настоящей революцией в художественном понимании человека. Границы характера раздвинулись, диапазон его проявлений несказанно расширился.

Это новаторство было художественным осознанием своеобразия русского исторического развития, в котором антикрепостническая и социалистическая революция составили непрерывный процесс. Роль Горького в литературном развитии определяется тем, что в его творчестве освоена эпоха движения самих масс, социалистической борьбы рабочего класса. Художественным освоением этого исторического содержания явилась и автобиографическая эпопея Горького, рисующая пореформенную ломку патриархального быта.

**ОСОБЕННОСТИ РАСКРЫТИЯ ХАРАКТЕРА В ЛИРИКЕ
МАЯКОВСКОГО**

Поэтическое наследие Маяковского остается предметом самого пристального внимания литературной науки. За четыре десятка лет, в особенности за последние годы, здесь достигнуты значительные успехи. Советские исследователи вскрыли классово-идеологические корни того, что юный бунтарь, пришедший в литературу вместе с футуристами, стал величайшим певцом революционного переустройства мира, образцом и знаменем социалистического реализма в поэзии. Они показали трудные пути, приведшие к этому результату.

Советские ученые доказали несостоятельность многих буржуазных и обывательских предрассудков о Маяковском. Нашим маяковедам уже удалось в основном показать ложность представлений о нигилизме Маяковского в отношении классического культурного наследия. Уже поставлен вопрос о той объективно верной мере сочетания самого смелого, подчас дерзкого новаторства и «левизны» с усвоением плодотворных традиций, вне которого вообще невозможно какое бы то ни было научное изучение литературы как закономерного исторического процесса, вне которого и творческий облик Маяковского предстает обедненным.

Однако очень сложный вопрос о традициях, правильно поставленный в смысле защиты самого факта наследования Маяковским традиций, нуждается в дальнейшем развитии.

Предлагаемая работа не притязает на фронтальное прослеживание традиций в средствах и формах лириче-

ского выражения характера на протяжении всего творческого пути Маяковского; ее задача много скромнее: дать предварительную наметку ряда вех в развитии средств лирического раскрытия характера, которые, не образуя связной и полной *истории* этого развития, помогают составить представление о его размахе и направлении.

Изменение интересующих нас принципов, форм и средств не может мыслиться независимым от качества отражаемого характера как общественно обусловленного единства жизненной практики, идейных взглядов и настроений, неповторимо индивидуальных переживаний и т. д., от его эволюции. Находящиеся в постоянном поступательном движении особенности характера, воссозданного Маяковским, его связь с историческими событиями эпохи, с общественной борьбой современности в основном раскрыты в лучших монографических трудах советских ученых. Их выводы служат исходным основанием для других, более специальных работ.

Связь особенностей выражения характера с сущностью самого характера, а через него — с условиями общественной жизни, непреложна. Она должна постоянно учитываться. И все же сами особенности выражения могут выступать *самостоятельным* предметом анализа с не меньшим правом, чем, скажем, метрические особенности стиха или принципы сюжетосложения.

По ходу работы и в меру поставленной задачи нам придется совершить экскурсии в лирический мир Пушкина и Блока; эти отступления имеют лишь прикладное значение, однако при всей своей отрывочности представляются совершенно необходимыми.

Следует предварительно сделать замечания о той специфической форме воссоздания характера, которая традиционно называется «лирическим героем».

В нашей критике понятие лирического героя вводится прежде всего как некий противовес субъективно-идеалистическому произволу в понимании лирического выражения или «самовыражения». Это понятие призвано отстоять объективное начало в области лирики. При всей правильности такой постановки вопроса, само определение лирического героя еще не освободилось от некоторой односторонности и туманности и потому, как король в начале шахматной партии, выступает по большей части

не как активная фигура, а в страдательной роли: как предмет постоянных тревог и опасений, нуждающийся в бдительной опеке и защите.

Иногда данное понятие связывают с суждением Чернышевского о том, что «я» «лирического стихотворения» не всегда совпадает с «я» автора¹. Можно заметить, однако, что Чернышевский настаивает на таком различии лишь в случае, когда того требуют «положительные историко-литературные факты», то есть когда наблюдается несоответствие между известными обстоятельствами жизни поэта и тематическими деталями лирического произведения.

Как видно, Чернышевский вводит в оборот не совсем то, что понимается иногда под именем «лирического героя»; когда правильное стремление подчеркнуть общезначимость лирических переживаний утверждается непомерно дорогой ценой — совершенным устранением субъективного начала, вытравлением активной личности поэта². В критической практике не до конца преодолено недиалектическое представление о герое лирического произведения как о некоем постороннем поэту образе его современника, «от лица» которого будто бы страдает, радуется и переживает поэт.

Между тем такое принудительное отчуждение лирического переживания от личности поэта, воссоздавшего его, то есть разрушение единства объективного и субъективного в отраженном характере, становится совершенно неприемлемым при обращении от отвлеченных выкладок к конкретным примерам. Ведь странно предполагать, что кто-то другой, а не Маяковский прочувствовал свою «немыслимую любовь» вечно «несгорающим костром» для себя и «тяжкой гирей» для любимой, что кто-то, а не величайший поэт обновляющегося мира так тесно связал в своем чувственном восприятии любовь и револю-

¹ См. Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, Гослитиздат, М. 1947, стр. 457.

² См., например, статью К. Чистова «О лирическом герое и поэзии» («На рубеже», 1953, № 8): «Поэт-реалист не просто самовысказывается, он бережно выбирает из богатейшего запаса своих чувств и мыслей лишь те, которые найдут отклик в сердцах его соратников в борьбе за коммунизм... Следовательно, он выражает не только свои индивидуальные, субъективные чувства, а мысли и переживания целого коллектива. Так, в процессе этого отбора, возникает художественный образ — типический герой» (стр. 62).

цию, когда, глядя прямо в глаза «этой теме», шел «знаменосцем», «красношелкий огонь над землей знамени», что кто-то, а не поэт ощутил необоримую потребность в том,

Чтоб
вся
на первый крик:
товарищ! —
Оборачивалась земля.

Глубоко прав И. Бехер, когда он, опираясь на известную гегелевскую концепцию, утверждая подлинным героем лирики самого поэта и говоря о невозможности подмены лирического «я» каким-нибудь «мы», подчеркивает, что вся суть в понимании этого «я». «Для лирика, — пишет Бехер, — дело состоит в том, насколько эта личность (лирический субъект. — В. С.) в состоянии так запечатлеть в себе самой известную эпоху, чтобы в этом самовоссоздании (*Selbstgestaltung*) содержались решающие, важнейшие проблемы времени»¹.

Видимо, диалектика связи неповторимо личного и общезначимого в лирически воссозданном реалистическом характере состоит в том, что поэт-лирик, во-первых, способен все многоцветное богатство отражаемых явлений жизни и человеческих чувств пережить как свое личное, интимное, «кровное» достояние, а во-вторых, это непременно личное переживание он переводит в план общезначимого, типического, оглашая не все случайные переживания в нем, но, в меру таланта, идейной позиции и метода, лишь некий художественный эквивалент переживания. Так создается *лирический образ* характера.

Здесь мы соприкасаемся с весьма сложной проблемой. Доля участия собственной личности поэта, его личной судьбы в воссозданном характере лирического героя всегда значительна: без этого лирики нет. Но нельзя забывать, что не все хорошие и искусные лирики — замечательные люди или хотя бы значительные характеры! Фет, например, в своей лирике *не смел* говорить о себе целиком: то, что выше было условно названо художественным эквивалентом переживания, в данном случае далеко отстояло от «личного» переживания-прототипа во всей его реальной (и во многом неприглядной) конкретности. В других случаях названный эквивалент часто почти со-

¹ Johannes R. B e c h e r, Das poetische Prinzip, Aufbau-Verlag, B. 1957, S. 233.

впадает с выражением личности поэта. Подробнее об этом мы скажем ниже, при обращении к лирике Пушкина.

Лирический образ характера, выступающий не только выразителем связи отдельных образов лирического переживания, но и как единство общего и индивидуального в воссоздаваемом человеческом характере, по праву может называться «лирическим героем», единственным героем лирического произведения, поскольку именно характер является в лирике, в отличие от иных родов, в конечном счете *исключительной целью* художественного отражения, хотя при этом далеко не всегда выступает предметом непосредственного изображения.

Запечатленный в «лирическом герое» характер обнаруживает ряд существенных особенностей.

Характер в искусстве всегда является средоточием и реальным обнаружением разнообразных общественных отношений и связей. Раскрытие обстоятельств через характеры, как один из возможных путей художественного воссоздания обстоятельств, существует во всех родах литературы. В лирике же оно является преимущественным, если не исключительным.

Это придает содержанию понятия «лирический герой» еще большую значительность. С тем большей готовностью можно поэтому принять то положение, что в лирике *внешняя* конкретность облика героя, причем не только портрета, но и внешних форм поведения, является второстепенной и необязательной: ¹ с героем лирического произведения не очень удобно обращаться, как с эпическими героями, говоря, например, «герой пошел», «влюбился» и проч., поскольку этот герой — не имя с биографией, не некая «материальная» оболочка, но образно воссозданный внутренний облик характера как личности, типический строй переживаний и представлений.

Особенность понятия «лирический герой» оттеняется еще и тем крайне ограниченным «диапазоном отрицательности», которым этот герой располагает: «лирический герой» всегда субъективно положителен. Даже в тех случаях, когда лирически выражается глубокая самокритичность поэта (классические примеры в русской лите-

¹ Иллюзия такой портретной определенности возникает иногда потому, что мы невольно наделяем лирического героя чертами внешности поэта, нам хорошо памятными. В эпических произведениях так случается с образом рассказчика.

ратуре — «Дума» Лермонтова, «Рыцарь на час» Некрасова), непосредственным предметом лирической типизации, отражающей переживание, становится самый факт этого недовольства — факт, понятно, положительный. Так что возможность собственно лирического воспроизведения характера, по мнению поэта отрицательного, оказывается мнимой. Другое дело, что такой характер (а следовательно, и лирический герой) может оказаться в ряде случаев отрицательным, реакционным объективно, с точки зрения реальных законов общественного исторического развития.

Таким образом, лирический герой есть и результат «присвоения» поэтом человеческих переживаний его современности и предмет «присвоения» читателем, обращаемый им в свое личное достояние. Поэтому когда мы говорим, что поэт-лирик выражает думы и чувства своего современника, это означает не только признание того, что поэт, мол, смог выразить за современника его чувства. «Смог выразить» — это значит не просто нашел более точные слова и расположил их более удачным образом, чем сделал бы современник-непоэт. Это значит — смог индивидуально-поэтически пережить, лирически осмыслить какое-то конкретное чувство, определенное данными условиями, и воссоздать характер в цельном образе лирического героя.

Когда безнадежно влюбленному человеку попадаются на глаза строки:

Дай хоть
последней нежностью выстелить
твой уходящий шаг,—

он не может воспринимать их как чужие, как не «свои». Но это не оттого, что поэт просто сказал «за» своего современника и «товарища потомка», а оттого, что он этого человека обогатил, подарил ему возможностью освободить свои ощущения — пусть только на время — от всякой корысти и эгоизма, возможностью довести их до самой восторженной и безоглядной преданности и тем самым возвысить их до степени настоящей любви. Думается, что в недалеком будущем окончательно будут изжиты представления о лирическом герое, при которых сам поэт предстает чем-то вроде легендарного оракула: пустой фигурой, одушевляемой чужим голосом спрятанного в ней жреца — плоско понимаемого «лирического героя».

При обращении к лирическому герою Маяковского, точнее — к принципам создания его в связи с классическими традициями, возникают немалые трудности. В работах о Маяковском уже было указано на прямые тематические переклички в отдельных произведениях (например, пушкинская тема роли поэта во вступлении «Во весь голос» и других произведениях¹, некрасовские мотивы в сатире Маяковского²), в них с полным правом подчеркнута аналогичность исторической роли Пушкина и Маяковского³, «конгениальность направления их развития»⁴. Однако не менее важны, хотя и более неуловимы те нити родства, которые связывают Маяковского и поэтов-предшественников в глубинной области лирического выражения характера, проступая через все различия эпох и мировоззрений.

Уже в ранние годы (а на первый взгляд — особенно в эти годы) творчество Маяковского настолько резко вырывается из всех привычных норм, что поначалу кажутся оборванными все связи преемственности. Такому впечатлению способствует и сознательное, задорное отрицание юным поэтом всего предшествующего искусства, в том числе и реалистического, звучащее в программных стихах, статьях и манифестах, вроде известного сбрасывания классики с «Парохода Современности», призыва «над заревом горящих книгохранилищ зажечь проповедь новой красоты»⁵ и т. п.

Еще более показательны знаменитые ответы на анкету К. И. Чуковского (1919), где декларируется «полный неинтерес» к Пушкину и Лермонтову, а заодно, хотя в смягченном виде, — и к Некрасову. Нарочито вызывающий, даже прямо озорной характер этого документа не дает, однако, оснований для вывода о неискренности,

¹ См., например, А. Андреев, Поэма Маяковского «Во весь голос», «Звезда», 1952, № 4.

² См., например, В. Бакинский, Маяковский и традиции русской классической литературы, «Звезда», 1938, № 4; или: Н. Степанов, Маяковский и русская классическая поэзия, «Литературное обозрение», 1940, № 7, стр. 32—33.

³ См., например, Б. Сарнов, Маяковский и Пушкин, «Октябрь», 1953, № 7.

⁴ Ан. Тарасенков, Пушкин и Маяковский (Некоторые параллели), «Знамя», 1937, № 1, стр. 271.

⁵ В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. I, Гослитиздат, М. 1955, стр. 305.

тем более что в анкете есть и почти серьезный, задумчивый ответ: «Неизвестно» — на вопрос: «Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?»¹ А уже через полтора года Маяковский совершенно ответственно подчеркивает «огромное влияние» Блока на «всю современную поэзию»².

Конечно, одно дело — заявления, а другое — реальная поэтическая практика. Но если из многих, противоречиво сочетающихся у раннего Маяковского тенденций лирического выражения попытаться все же выделить относительно выдержанную и цельную исходную традицию, то ею окажется та лирическая «свобода», то есть непосредственность выражения характера, то сведение конкретно-вещной образности до роли известной условности, та прихотливость ассоциативных связей в выражении и т. д., которые можно квалифицировать, правда, с известными ограничениями, как «блоковские».

Вопрос о преемственной связи Блока — автора первого замечательного произведения советской литературы — с величайшим поэтом нового мира напрашивается сам собою³. Блок явился самым большим лирическим поэтом предреволюционных лет XX века, чье могучее влияние было признано очень строгим на этот счет молодым Маяковским. Лирику Блока неверно было бы представлять неким морем, принимающим в себя все достижения классики XIX века; скорее всего ее можно уподобить шпилью — настолько резко обнаружилась у Блока устремленность в одном направлении, приводящая развитие принципов и форм выражения к предельному и даже «запредельному» совершенству, крайняя односторонность которого исключает полное принятие и усвоение.

Противоречия творческого развития Блока, мучительность изживания им болезни модернизма известны. В ходе непрерывной борьбы прогрессивно-романтических

¹ В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 24—25.

² Там же, стр. 31.

³ Этой теме были посвящены работы: О. Брик, Блок и Маяковский, «Литературный Ленинград», 1936, № 1; Е. Малкина, А. Блок и В. Маяковский, «Литературный критик», 1938, № 9/10; П. Громов, Маяковский и Блок, «Резец», 1939, № 8.

Небольшие размеры статей позволили авторам коснуться вопроса лишь в самом общем виде.

и реалистических тенденций¹ со всем ущербным — мистическим («соловьевским»), угарно-кабацким, беспросветно-тоскливым — антимодернист в Блоке одерживал трудные победы, решительные, но не до конца устойчивые. Блок отходил от модернизма упорно, но с частыми «откатами» назад. Это проявляется у него в скрещении двух тенденций развития лирического словесного выражения.

Первая из них — непрекращающийся никогда и активно продолженный в XX веке Блоком поиск наиболее точного выражения лирического переживания, значит и наиболее точного и однозначного слова, как правило, простого, даже *прозаического* подчас. При этом возникала та насквозь будничная, житейская вещная словесная форма, где образы, сцепляясь, разрастались до словесных натюрмортов, до целых символических картин, не становящихся, впрочем, обычно аллегориями, то есть внешне сохраняющих свой буквальный смысл. Эта тенденция, как видно, непосредственно обнаруживалась прежде всего в описаниях. Но описательность и изобразительность в лирическом произведении не претендуют на самодовлеющую роль, служа целям выражения лирической мысли. Эта их служебность особенно очевидна в ранней символистской лирике Блока. Блоковские quasi-описания были настолько, в сущности, условны, что поэт легко и свободно мог перебивать их основным, глубинным, собственно лирическим потоком где-нибудь в самых, казалось бы, неожиданных местах.

С этим вторым потоком была первоначально тесно связана другая тенденция словесного выражения — она несла и свои традиционные слова, и свою условно-поэтическую образность, часто в буквальном смысле несоединимую с первой. Эта тенденция приходила в конфликтное соприкосновение с первой, ставя исторически изменчивые, но всегда неизбежные ограничения прозаизации выражения, вводя лирический поток в привычные поэтические условности, где собственно выразительный элемент был обременен мистико-символистской фразеоло-

¹ Развернутая (хотя, конечно, не исчерпывающая и не окончательная) характеристика творческого метода Блока на разных его этапах дана в работах современных исследователей Л. И. Тимофеева и В. Н. Орлова. Оба автора признают истинное величие Блокромантика, не связывая его успехов только с вызреванием реализма.

гией. В результате возникало субъективное усложнение образности. Рождающиеся на стыках этих потоков смысловые «завихрения» иногда озадачивали исследователей, вынуждали их говорить о непонятности, вычурности, темноте тех или иных мест или целых произведений. В таком духе ласково трунил над многими стихотворениями Блока К. И. Чуковский, считая его вообще «единственным мастером смутной, неотчетливой речи»: «Никто, кроме него, не умел быть таким непонятным»¹.

Обе тенденции, попеременно преобладая в отдельных лирических произведениях, в своем сплетении и взаимном отталкивании давали различные стилевые сочетания. Иногда это было почти механическим «сосуществованием», особенно часто в творчестве раннего Блока. Может быть, поэтому в сознании многих читателей и критиков особенно запечатлелась именно усложненность и субъективность образов Блока, доходящие до причудливых искажений мира, до того, что Л. И. Тимофеев назвал некогда «бормотанием впавшего в экстаз сектанта»².

Все это резко сокращается у Блока — автора третьей книги стихов. Такое упрощение, «просветление» лирической образности, объясняется, по-видимому, не только зрелостью, всегда предрасполагающей к большей простоте и ясности. Это не имманентная эволюция формы, высвобождающая заложенные в ней возможности независимо от существа выражения. Можно заметить безусловную связь между таким прояснением лирической образности и прогрессивным процессом освобождения лирики Блока от декадентства. Однако вся трудность здесь — в понимании конкретного смысла этой связи.

Вызревание реализма в лирике, согласно самой ее сущности, всегда предполагает прежде всего более совершенное, более адекватное действительности, а значит, более *многостороннее* воссоздание определенного характера. Если же самый характер весь соткан из противоречий больших и случайных, если в переживаниях много иррационального, туманного, усложненного, — создание лирического героя не может совсем обойтись без соответствующих усложненных форм выражения, форм скорее

¹ К. Чуковский, Книга об Александре Блоке, «Эпоха», Пб. 1922, стр. 11.

² Л. Тимофеев, Блок и современность, М. 1940, стр. 4.

символистских, чем реалистических (мы об этом еще раз вспомним ниже, при обращении к поэме Маяковского «Про это»). При создании *такого* во многом *смутного* характера даже реалистический метод неизбежно не был бы свободен от воздействия нереалистической стихии, особенно у поэта со столь тяжелой идейно-эстетической наследственностью, как Блок.

Поэтому упрощение выражения характера, зависящее от преодоления декаданса в разных его сторонах, непосредственнее всего коренится в эволюции *самого отражаемого характера*, в его оздоровлении в предгрозовые годы, в годы создания основного корпуса стихов третьей книги — этого величественного создания «большого» Блока.

В работах советских исследователей жизни и творчества Блока Л. И. Тимофеева и В. Н. Орлова обстоятельно и в целом очень убедительно означен основной «рельеф» противоречий и исканий Блока на фоне идейно-политической борьбы и брожений эпохи. В книгах обоих авторов¹ впервые подробно обосновано известное положение о том, что, преодолев в себе многое из декадентского прошлого, Блок до конца дней не смог выбиться из мучительных противоречий, из иллюзорных и отвлеченно-идеалистических представлений об общественной жизни, что, верно оценив, восторженно приняв и поэтически воспев социалистическую новь, Блок до конца в ней не разобрался, и т. д.

Действительно, противоречивость переживаний великого поэта на пороге революции, засвидетельствованная и в переписке, а в особенности в дневниках (отсюда — безмерная запутанность характера, который вырастает из этих переживаний), трудно постижима полностью. В отдельных сторонах эти переживания столь капризно непоследовательны, до истерики искажены, что понимание их исключительно затруднено. Вообще трудно говорить о терзаниях Блока словами ординарных критических разборов.

Эта обостренная противоречивость, так и не разрешившаяся до конца «разорванность» характера, неустой-

¹ Вл. Орлов, Александр Блок, Гослитиздат, М. 1956; Л. И. Тимофеев, Александр Блок, изд-во МГУ, 1957. (Первое издание — «Сов. писатель», М. 1946.)

чивость даже временных равновесий в нем сама с годами выступала как устойчивое в таком своем качестве состояние. Тем самым лирический образ характера, тот общезначимый художественный эквивалент переживания, который определен выше, тоже становился устойчивее, оборачивался привычной нормой блоковского лирического выражения. «Незнакомка» (не женский образ, а поэтическая мысль) с каждым новым циклом встречалась как все более знакомая и все менее странная. В связи с этим отчасти (но только отчасти!) упразднялась и «остраненная» образность и неотчетливая метафоричность. Накал и безысходная взвинченность переживания эстетически находили себя в более строгих и сдержанных формах выражения.

Строгость и сдержанность не означала, однако, какого-нибудь отказа от специфики лирического выражения, какой-нибудь примитивизации. В поздней лирике Блока переживание внешне могло быть выражено метафорически условно, как и раньше, но в таком цельном образе «лирического героя», то есть в таком органическом единении формы и содержания, в котором значительность лирической идеи и общедоступность образа вполне достойны друг друга.

Стихотворение «Поздней осенью из гавани...», нравящееся самому поэту¹, потрясшее до рыданий Леонида Андреева², в самых простых словах повествует об отплытии поздней осенью торговых кораблей, описывает кратко небольшой, может быть, каботажный порт с подъемным краном у причала и одним (у Блока именно просто «одним», не «одиноким»!) фонарем, сообщает о забудыге-матросе, засыпающем под снежным «саваном», — и все. Интересно, что в первом варианте, созданном, очевидно, незадолго до окончательного³ и несравненно более слабом, ничего подобного нет, кроме общего ритмического распева первой строфы да ее рифм «гавани» — «земли», «плаванье» — «корабли», но зато, несмотря на особенно обязывающую краткость, есть прямая авторская сентенция, занимающая половину стихотворения (аналогия фольклорному параллелизму):

¹ Письма Ал. Блока к родным, «Academia», Л. 1927, стр. 285.

² См. воспоминания К. Чуковского о Блоке («Лит. Москва», т. I).

³ Он помещен в двухтомном Полном собрании стихотворений А. Блока («Сов. писатель», т. II, 1946, стр. 211).

Так и вы, мои
Золотые года,
В невозвратное —
Отошли навсегда.

Первый вариант позволяет заключить о лиричности авторского замысла, здесь она заявлена прямо. Однако первоначальное решение не удовлетворило поэта: состояние было названо немножко навязчиво, как навязчив оказался и параллелизм; самая образность, в которой выступало лирическое ощущение, тут еще только словно бы нащупывается: в сущности, одни «корабли», да и то лишь названы.

При вторичной реализации замысла Блок совершенно снял медитативную часть, а собственно образную развил до целой картины, сообщив ей видимую самостоятельность. В этом органическом воплощении переживания содержание и форма, характер и его выражение, мысль и образ непредставимы один вне другого. Стихотворение о матросе, «на борт не принято», проникает в душу читателя и покоряет ее не только сюжетно описанной трагедией отверженного и гибнущего человека. Вероятно, не только сочувствие безвестному замерзающему матросу вызвало у Андреева такое внезапное и непереносимо острое горе, когда он, рухнув в снег, продекламировал третью строфу. Иначе говоря, стихотворение воздействует не только тем, что в нем изображено, но тем прежде всего, что в этом изображении *выражено* поэтом.

Если сначала обратить внимание на образно-ритмический строй произведения, поскольку он внедряется в сознание раньше всего, то окажется, что основу впечатления заложили уже самые первые слова «поздней осенью», еще не воспринимаемые как собственно образ, но достаточно традиционно экспрессивные; что уже к концу первого стиха некоторую инерцию меланхолического состояния создает ритм размашистого двухударного дольника, который потом ярче подчеркнет тоскливое бесшабашье хмельного разгула; что настроение, когда, что называется, море по колено, оттенено безбрежным масштабом картины: не просто «гавань» и берег, но вся «заметенная снегом земля»¹ в одну сторону, а в другую — путь «тяжелых» кораблей (тут сама собою пред-

¹ В первоначальном варианте — «от родимой земли».

ставляется свинцово-тяжелая ноябрьская вода); что слово «предназначенное», как будто бы и не несущее в себе ничего определенно угрожающего, вместе с тем словно приоткрывает роковую неумолимость того, что должно произойти¹.

Все это задает уже первая строфа. Можно более подробно разложить на звенья и элементы следующие строфы. Можно отметить, например, определенно эстетическое, хотя и неотчетливое эмоциональное воздействие сложной рифмовки двух средних строф, где разгульно «завывающий» ритм совершенно обнажен в рифмующихся и конечных для обеих строф «у» (во второй раз оно еще усилено многоточием); можно задержаться перед проявлением изумительного чутья поэта, подсказавшего ему в последнем стихе форму «ли» вместо напрашивающегося ради сохранения метра сокращенного «ль»:

Сладко ли спать тебе, матрос?

Этот стих, еще раз напомнив о стихийной, как бы неупорядоченной «буранной» ритмике всего произведения, вместе с тем благодаря введению «ли» вносит ощущение штиля: даже преобладание пришептывающих глухих согласных этому способствует.

Разобрать поэтическое совершенство этого стихотворения и значит раскрыть его лирическое содержание. Выраженное посредством будничной, прозаически частной, невозвышенной образности, лирическое переживание в стихотворении «Поздней осенью...» оказывается и очень высоким, и очень значительным. В этом лирическом признании пусть неоднозначно в деталях, но непрерывно слышится беспокойная, «вьюжная», прямо-таки воющая тоска одиночества, осмысленная как ужас полнейшей бесполезности, *посторонности* и этой опустелой гавани, и уходящим кораблям, и пьяненькому матросу, над которым наклоняется поэт.

Последний вопрошающий стих в своей *буквальной* форме — праздное любопытство искушенной в красоте

¹ Вспомним, что не любивший стихов Л. Толстой восхищался, по словам А. Гольденвейзера, тютчевским образом «праздной борозды», находя, что в обычной речи слово «праздной» было бы в таком сочетании «бессмысленным», но здесь, в силу его отвлеченной многозначности, оно уместно и прекрасно (А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, т. I, М. 1922, стр. 315).

души, обращенное к безобразию, и желание облечь его в «самый чистый, самый нежный саван», прикрыть, украсить. Но сверх этого буквального смысла и в первых и в последних словах стихотворения раскрывается готовность к самоотдаче, к слиянию с людской сутолокой (не навсегда же гавань «опустела»!), с людскими массовыми стремлениями, отсюда — острое сочувствие матросу, «на борт не принятому», оказавшемуся «за бортом» всего этого оживленного и деятельного человеческого мира.

В результате подхода к образности и идейному содержанию лирических произведений, при котором они не мыслятся одно вне другого, станет яснее недоразумение, возникающее иногда при первоначальном ознакомлении со стихами Блока: на первый взгляд переживания в них могут показаться подчас мелковатыми, преходящими и в такой видимой капризной мимолетности граничащими с несерьезным настроением, вряд ли заслуживающим права на оглашение. Таким отраженным переливом неглубокого настроения может поначалу представиться, например, лирическое «Весенний день прошел без дела...» (цикл «Возмездие»).

Действительно, как будто бы некая протокольная фиксация очень частных, случайных, заведомо малоинтересных деталей, вплоть до «неумытого окна». Но не упустим из поля внимания, что «весенний день» при еще «неумытых окнах» — это день именно *ранней* весны, рождающей обычно беспредельные надежды, а окна в эту пору — самые грязные после зимы, самые тусклые! Неотчетливый мотив какого-то тягостного заточения, особенно несносного «без дела», возникающий, помимо иных ассоциаций, из этого контраста, закрепляется далее:

Скучала за стеной и пела,
Как птица пленная, жена.

Даже не анатомируя этих образов, легко себе представить состояние, когда впору кричать, — а дано оно подчеркнуто сдержанно:

Я не спеша собрал бесстрастно
Воспомянья и дела...

Но это не вольная прихоть формы, это — закономерность данного содержания. Всякий лирический порыв

становится концентрированнее, «плотнее», когда его укрощают. Необходимость держаться внешне спокойно, как ни в чем не бывало, привычно перемещаться в комнате, залитой весенним светом (сквозь неумытые окна), терпеливо слышать к тому же из соседней комнаты пенье скучающей «пленной птицы» — жены и не находить себе места,— можно понять, как чревата взрывом эта оцепенелая неподвижность потока перед запрудой! Поэтому почти физически ощутима та душевная напряженность, с которой «не спеша» и «бесстрастно» подводятся «беспощадно ясные» итоги жизни. Два четверостишия предельно простых слов и будничных образов создают значительный идейно-эмоциональный фундамент для прямого высказывания лирического героя.

В лучших образцах блоковской лирической поэзии изобразительные средства сплавлялись с непосредственно изливаемым переживанием, с прямой исповедью.

«Ночь, как ночь...» — так сразу и просто начинается одно из энергичнейших лирических стихотворений Блока (1908, цикл «Возмездие»). Конечно, эта простота — не беззаботная разговорная непринужденность: отозвавшись в предпоследнем стихе — «день, как день», она выступит перед нами уже как образец художественной изощренности. Но установка на мгновенность восприятия, как следствие полного доверия к собеседнику, заявлена с самого начала: действительно, ночь была, *как ночь*, и каждый волен сам воссоздать в воображении, что это такое, без авторских особых указаний. Отчаянные думы среди скитаний по опустевшему простуженному городу не инкрустированы в описание «обстановки»; с другой стороны, самая эта обстановка дана не в виде цельного живописного куска, предваряющего лирический ход или как-то обрамляющего, оттеняющего его.

Границы изображения и непосредственного выражения размыты. То, что можно назвать обстановкой, и прочувствованная мысль не расслаиваются, а собственно описательный элемент проникает в лирический поток так глубоко, что уже не может быть оттуда извлечен. Данная в двух стихах лаконичнейшая картина мгlistой «демпсезонной» городской ночи разорвана, но внешняя чересполосица обнаруживает в результате внутренне очень монолитный контекст, выражающий состояние смятения

и безверия. Благодаря равномерному эмоциональному «намагничиванию» всех элементов стихотворения исчезает ощущение словесной протяженности, поступательно-го словесного движения, что так свойственно эпическому повествованию. Остается общая *напряженность контекста*, одним и тем же тоном отвечающего на прикосновение к любой своей части,— верный признак подлинного лирического произведения. Поэтому однородное эстетическое впечатление производит и образ «сырой мглы» на карнизах, и ледящее душу открытие поэта: «Счастья нет».

Это стихотворение — красноречивый пример выразительной направленности всего образно-ритмического состава у Блока-лирика. При видимой несхожести этих составов в двух последних из рассмотренных стихотворений, самые переживания в основе близки, типизируемый характер в основе един, *принципы выражения* в обоих случаях однородны, будучи вариациями одного метода, где широко используется изобразительность, но где установка на выразительность доминирует.

Для оттенения этой особенности чрезвычайно интересно во многих отношениях суждение Блока о лирике в предисловии к «Лирическим драмам» (1908). Говоря о лирике вообще, но опираясь прежде всего, конечно, на собственный опыт, поэт замечает: «В лирике закрепляются переживания души, в наше время по необходимости уединенной. Переживания эти обыкновенно сложны, хаотичны; чтобы разобраться в них, нужно самому быть «немножко в этом роде». Но и разобравшийся в сложных переживаниях современной души не может похвастаться, что стоит на твердом пути». Через несколько строк следует безрадостное уточнение: «Самое большее, что может сделать лирика,— это обогатить душу и усложнить переживания; она даже далеко не всегда обостряет их, иногда, наоборот, притупляет, загромождая душу невообразимым хаосом и сложностью»¹. Здесь для нас особенно важно, что надо «самому быть» «немножко в этом роде», то есть признание необходимой связи между качеством характера («переживания души») и выразительной нацеленностью лирического произведения.

¹ Александр Блок, Собр. соч., т. 6, Л. [1933], стр. 275.

Мы лишены, к сожалению, возможности показать на большем числе разнообразных примеров из лирики зрелого Блока эту почти исключительно выразительную направленность всего ее художественного строя. Однако думается, что и приведенные примеры могут в этом убедить.

Выразительная функция всех средств являлась одной из существенных особенностей лирики символистов, чьим поэтическим знаменем был молодой Блок. Как видно, эта черта метода символистов оказалась очень живучей и у Блока позднего периода. При всем внешнем сходстве с другими символистами Блок и в отношении выразительности был гораздо ближе к русской поэтической культуре XIX века, которую он не только, как известно, очень любил (лирику Пушкина, Лермонтова, Некрасова), но которой наследовал именно в поисках формы, наиболее адекватной большому, граждански значительному переживанию.

Так что «блоковская» традиция — это в известной мере и творчески претворенная традиция поэтической классики XIX века, только доведенная до одностороннего совершенства, до почти болезненного обострения, как уже было сказано. Последнее обстоятельство да еще то, что Блок был очень неравнодушен и, к так сказать, «цыганской» струе в русской лирике (А. Григорьев, отчасти очень любимый Блоком Полонский) и к провиденциальным мотивам лирики Вл. Соловьева, ослабляло актуальность блоковской традиции как нового типа выражения, не давало ей обещающей перспективы в будущем.

Достижения Блока в выразительных возможностях лирики, а также трансформированные и растворенные в этих достижениях более ранние успехи были творчески восприняты Маяковским. В течение ряда лет Маяковский-лирик использует тот опыт раскрытия противоречивого, не нашедшего себя до конца, не устоявшегося характера, который оставил Блок. Другими словами, Маяковский активно продолжает «блоковскую» — в широком смысле — традицию, пока и поскольку он изживает неустойчивость, разорванность воспроизводимого характера, хотя идейно-социальная природа этого характера даже в его *нецельности* совершенно иная, чем у Блока (мы к ней вернемся после рассмотрения поэмы «Про это»). В дальнейшем определенная выше тради-

ция как нечто цельное в системе лирического выражения Маяковского не сказывается. Она присутствует лишь в виде элементов, дающих в соединении с другими новые художественные единства.

Момент такого выключения традиции вряд ли можно точно обозначить. Вероятно, рубеж мыслим здесь не в образе точки или линии, а в виде довольно широкой переходной полосы. В этой полосе оказывается «одна из больших революционных поэм Маяковского»¹ — «Про это», «лейтмотивом» которой, по верному замечанию современного исследователя, «является требование цельности, идеал человека, целостного как в общественной, так и в личной жизни»².

Характер, подлежащий лирическому отражению, уже был закален и обогащен опытом революционных переживаний, это уже был в основе своей стойкий характер сознательного борца за коммунизм. Личные переживания, обострившиеся к 1923 году, искали выхода, творческого отчуждения (и тем самым известного преодоления) — состояние, столь знакомое большим поэтам³. Собственно *лирическое* воссоздание характера, которое, как уже было замечено выше, никогда не ограничивается самоизлиянием, в данном случае для Маяковского явилось решением определенной художественной задачи: показа изживания в муках своей человеческой слабости, недопустимой в коммунистическом завтрашнем дне.

Поэтому развитие цепи переживаний (а значит, и характера) в поэме *начато с заведомо более «низкой», изначальной точки*, чем это допускал наличный уровень переживаний характера-прототипа.

Тематически это мотивировано совершенно естественно — так, как подсказала жизнь: размолвка, ревность, безграничное горе — и герой разом отброшен назад, чуть не к пещерным предкам, «где самку клыком добывали люди еще...». Далеко и трудно ему идти в ХХХ век!

¹ В. Перцов, Маяковский. Жизнь и творчество после Великой Октябрьской социалистической революции, АН СССР, М. 1956, стр. 238.

² А. Метченко, Творчество Маяковского 1917—1924 гг., М. 1954, стр. 429.

³ Об этом очень интересно писал, например, Гете в мемуарах «Поэзия и правда» (Гете, Собр. соч. в 13 тт., т. IX, ГИХЛ, М. 1935, стр. 301).

Так завязанный исходный узел противоречивых переживаний, душащих героя, требовал и определенного строя средств художественного выражения. Здесь нам надо несколько задержаться, потому что в этом вопросе — о повышенной сложности образного состава поэмы, особенно первых ее глав — еще существует путаница. Еще жива издавна сказавшаяся тенденция к недооценке содержательной значительности сложных образных построений Маяковского. А эта тенденция не имеет оснований даже применительно к раннему периоду творчества поэта.

Еще в 1921 году В. М. Жирмунский указал на то, что «в раскрепощении метафорического построения от норм логически понятной и последовательной практической речи» Маяковский явился прямым учеником Блока. Автор подчеркнул, что Маяковский в этом смысле пошел «еще дальше Блока»; но если «катахреза в романтическом творчестве Блока мотивируется иррациональностью поэтического переживания», то «у Маяковского прием лишен этой мотивировки, является «самоценным» и вследствие того, естественно, производит впечатление комического гротеска, грандиозной и увлекательной буффонады и вместе с тем может показаться более оригинальным и новым, чем при внимательном сопоставлении с такими же приемами в поэзии Блока»¹.

Сопоставление двух поэтов относится ко времени, когда Маяковский-лирик еще не в полной мере обнаружил свою силу. Оно очень предварительное, неточное, а в отдельных сторонах (насчет прямого «ученичества») и неверное. Во-первых, буффонадой и проч. того же ряда сфера грандиозной метафоричности Маяковского совсем не ограничивается, хотя действительно представлена там широко. Во-вторых, «самоценность» метафорических внешних алогизмов сравнительно с Блоком, где она обусловлена иррациональностью выражаемого, тоже может быть утверждаема с большими оговорками, хотя, конечно, иррациональности даже у раннего Маяковского куда меньше.

Вместе с тем должно когда-то найти вечный покой распространенное и неверное представление, будто бы

¹ В. М. Жирмунский, Поэзия Александра Блока.— «Об Александре Блоке», сборник, Пб. 1921, стр. 123—124.

Маяковский, особенно ранний, склонен был часто выражать в усложненной «форме», через посредство вычурных словесных и фразеологических приемов, общедоступные и «простые» чувства и настроения. Иногда это мнение утверждается с такой глубокой верой, что кажется, — иной критик едва удерживается от желания сдернуть с «чувств» пестрое и малопонятное словесное одеяние и тем самым улучшить поэта, сделать его «понятнее», помочь ему и читателю¹. В более общем виде подобное представление можно определить как уверенность в том, что переживание, выраженное большим и талантливым поэтом именно *так*, могло бы быть с неменьшим успехом выражено и как-то принципиально *иначе*. Такая убежденность опять же восходит к пониманию выражения как чего-то внеположного переживанию характера, постороннего ему, формально вторичного, не необходимого в том виде, какой ему придал поэт. В конечном счете этот предрассудок связан со старой вульгарной традицией, с совершенно бесплодными покушениями проникнуть в смысл поэтического произведения, *минуя* его неповторимую образность, с поисками художественной мысли (идеи) не *в образах*, а где-то *за* ними. Между тем данное переживание немислимо *вне* данного образного единства, если речь идет о подлинно значительном лирическом произведении.

Сравним для примера три случая использования параллели: огни — карты в стихотворении Блока «Болотистым, пустынным лугом...», в самом раннем стихотворении Маяковского «Ночь» и в поэме «Про это». В сопоставлении первых двух мысль В. М. Жирмунского о «самоценности» метафорической образности Маяковского как будто бы подтверждается. «Горящие желтые карты» в «Ночи» (самое сочетание еще по-юношески несколько неэкономное) напоминают об образе, но пока не дают его: трудно представить себе карты в «ладонях», хотя бы и «черных», расположенные так, как окна на стене дома. В то же время — буквально в то же время, в тот же год — Блок подарил поэзию образом огней на болотистом, пустынном лугу, расходящихся «точно

¹ См., например, книгу В. Бакинського «Маяковский в борьбе за социалистический реализм», «Сов. писатель», Л. 1952, стр. 19.

карты, полукругом». Вряд ли надо комментировать его непритязательную прелесть.

Но через десятилетие Маяковский снова возвращается к этому сравнению, и уж здесь условно метафорическую образность никак нельзя квалифицировать как «самоценную». В поэме «Про это», в эпизоде, названном «Деваться некуда», старый, несколько искусственный образ вырастает в осмысленный, содержательный, то есть становится единственно возможным здесь выразителем переживания, хотя при этом внешне еще более растворяется в условности тропов:

Прикрывши окна ладонью угла,
стекло за стеклом вытягивал с краю.
Вся жизнь
 на карты окон легла.
Очко стекла —
 и я проиграю.
Арап —
 миражей шулер —
 по окнам
разметил нагло веселия крап.
Колода стекла
 торжеством яркоогним
сияет нагло у ночи из лап.

Как будто бы прежние (как в «Ночи») «лапы» и как следствие — непредставимость «яркоогних» стекол в виде «колоды». Но ощущение, возникающее сразу и отличное от первого, заставляет доискиваться, почему же здесь эта видимая непредставимость не вынуждает споткнуться, как в первом случае. И оказывается, что во втором случае, в отличие от первого, заключительное представление не апеллирует непосредственно к наглядности, потому что восходит не непосредственно к действительности, а через «нагло» размеченный по стеклам «веселия крап» — к уподоблению возникающих одно за другим из-за угла соседнего дома окон — картам, поочередно вытягиваемым из-за ладони, когда на карту поставлено все. Оттого образ этой операции, такой рискованной и мучительно напряженной, может сказать много-много тому человеку, кто хоть однажды шел незванный к дому любимой. Словом, в отличие от «Ночи», окна-карты становятся здесь не эпизодически беглым образом, говорящим о наблюдательности, еще только проглядывающей через внешнее штукарство, а звеном

целой цепи образов, развивающих смысловое и эмоциональное содержание исходного «образа-зерна» (выражение покойной М. Рыбниковой)¹. Такие образные цепи сплетаются в более иерархически высокое и сложное целое, в образную вязь лирического произведения.

Частный этот пример не только лишний раз свидетельствует о скорости роста поэта, возмужании его мастерства. Мы еще раз убеждаемся в необходимости каждого выразительного слова или целого сложного образа, которой только и можно объяснить вторичное возвращение Маяковского к старой своей поэтической находке.

Это очень важно иметь в виду, обращаясь к поэме «Про это». Исключительная сложность ее образного состава и напрашивающиеся прототипы героев и ситуаций приводила к попыткам интерпретировать поэму так, что, мол, все в ней не столь уж сложно по существу, стоит лишь все словесно-образные ребусы перетолковать простыми словами².

Начало этой тенденции к упрощению лирического содержания поэмы положила работа, и по сей день остающаяся в целом очень интересным исследованием «Про это». Я имею в виду статью Н. Асеева «Работа Маяковского над поэмой «Про это»³. Статья являет собою образец деликатного и квалифицированного проникновения в творческую лабораторию старшего собрата по перу, при котором без назойливой прямолинейности

¹ В статье «Разговорная фразеология в языке Маяковского» М. Рыбникова на кратком анализе образов поэмы «Про это» показывает, что «основные темы со всеми своими деталями вырастают из образа-зерна, заключенного в ходовом обороте разговорной речи. Не от детали к образу, а от зерна-образа к его ветвям и листьям, строкам-предложениям, с подбором нужных по смыслу деталей». (Сб. «Творчество Маяковского», АН СССР, М. 1952, стр. 471.)

² Не свободен от этой тенденции и разбор, предпринятый А. Метченко в книге «Творчество Маяковского». «...Простой и ясный замысел поэмы,— пишет автор,— необычайно осложнен, с одной стороны, болезненным характером «личных мотивов», наложивших свою печать на ее образную ткань, с другой — не до конца изжитыми формалистическими представлениями о мастерстве... Сюжет поэмы движется сложнейшими путями, изобилует элементами поэтической фантастики, реальный смысл которой нелегко расшифровать» (стр. 443—446). Далее следует «расшифровка».

³ В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 5, ГИХЛ, М. 1934, вступ. статья, стр. 8—56.

открываются и внелитературные мотивы создания вещи, и ее литературные задачи, и история поэтического текста. Но, видимо, увлекшись полемикой с отрицателями Маяковского, которых тогда было немало, и с их аргументацией, а заодно и собственной детальной осведомленностью в событиях, прототипичных для отраженных в поэме, Н. Асеев незаметно для себя стал упрощать содержание ее, что невольно могло снизить план лирического состояния. И вслед за разъяснением того, что «шапочка гриба» — реальная деталь убора реальной домработницы Бриков, а «сплошная плешь» была у реально существовавшей «в действительности» собачонки, для которой Маяковский «зачастую покупал хлеб в булочной», и т. д.¹, идет подробный и блестящий формальный разбор текста первой главы, а затем — рассуждения, подстрочный смысл которых призван закрепить представление о повышенной *непосредственности* связей, существующих между подлинными, реальными поступками, частной обстановкой и образностью поэмы (таково объяснение понятия «тюрьма» и т. п.).

В целом в статье все изложено убедительно. Сопоставление идейно-тематических моментов «Про это» с мыслями, чувствами и событиями, отраженными в письмах к Л. Ю. Брик, проливает свет на некоторые не совсем внятные места поэмы (например, истинный смысл сцены ревности, из которой развертывается вся образная нить произведения, и т. д.). Такое сопоставление может еще раз поколебать уверенность всех недругов неповторимо-личного начала в лирике.

Но вместе с тем нельзя упустить из вида грань, которая отделяет исходную бытовую конкретность переживания от обобщенно-художественного его воспроизведения, другими словами — нельзя оставить без внимания ту разницу, которая отделяет исходный повод-зерно от результата его развития, иначе нетрудно впасть в иную крайность. Так, известное упрощение, сказавшееся у некоторых авторов в переоценке прототипичности бытовых деталей, переросло в прямую профанацию лирической поэзии у В. Бакинського в его книге о Маяковском,

¹ На уязвимость такого подхода указывает В. О. Перцов во 2-м томе монографии о поэте (В. Перцов, Маяковский, т. II, АН СССР, М. 1956, стр. 250—251).

в главе, специально посвященной лирическим поэмам. Не станем задерживаться на общих представлениях автора книги о лирике Маяковского и отсюда о лиризме вообще: вывод о том, что «в произведениях Маяковского интимно-лирические мотивы занимают не столь уж большое место», и затем — высокомерно-снисходительное признание того, что, впрочем, и в них «содержится немало поучительного»¹, говорят сами за себя.

Вряд ли стоило бы вспоминать эту неудачную книгу, если бы не знаменательность принципиальной трактовки поэмы В. Бакинским.

Под прикрытием слов Маяковского о том, что главный стержень здесь — «быт», автор с удовольствием перебирает сатирические картинки этого нэповского быта, определенно видя в разоблачении «мурла мещанина» то главное, «ради» чего «написана поэма». Однако ж нельзя было совершенно забыть того, что поэма не про что-нибудь, а «про это»! И тут-то сказалось очень сомнительное понимание предмета: достаточно напомнить, что в гимне любви — во вступлении «Про что — про это?» В. Бакинский обособленно выделяет и подчеркивает строку: «и у негра вострит на хозяев нож»².

Из рассуждений автора вдруг оказывается, что собственно «интимная» сторона резко противостоит «быту», будучи уже «провозглашением коммунистических идеалов» (с оговоркой о том, что «быт», впрочем, «окружает иногда лирического героя поэмы и любимого им человека»). Вся трагичность «этой темы» вдруг исчезает, словно ее и заметить нельзя было; все невыносимое до самоубийства «это» становится этакой «любовной драмой», «побеждаемой» борьбой «за высокую нравствен-

¹ Виктор Бакинский, Маяковский в борьбе за социалистический реализм, «Сов. писатель», Л. 1952, стр. 153.

² Попытка как-то, хотя не столь прямолинейно, расщелить «личное» и «общественное» в лирических переживаниях «Про это», встречается и в уже упомянутой книге А. Метченко. В общем верная посылка («обращаясь к теме, которая считалась коронной темой «чистой» поэзии, Маяковский отвоевывал ее для социальной лирики») аргументируется, например, так: «Из одиннадцати строф вступления только пять имеют «интимное», автобиографическое значение; все остальные показывают ее общественный характер» (стр. 418). Как же быть с единством «общественного» и «личного», которое декларируется применительно к этой поэме и в этой же книге на странице 429?

ность» и какой-то неясной «творческой радостью». А чтобы утверждение такой «победы» не слишком ранило глаз и ухо своей заведомой и кощунственной неправдой, В. Бакинский мимоходом, в разных местах своего разбора заверяет читателя в незначительности для содержания поэмы и мотива человека-искупителя (стр. 156), и утрированных опасений в связи с оживлением мещанства, с ростом власти «быта» (стр. 159), и мотива добровольной смерти (стр. 162), и вообще неизбежности «трагического исхода» (там же), и всей образности, связанной с фантастическим путешествием (потому что «быт» — ревность и прочее — герою противопоказаны), и т. д.

Стоит отметить, что вообще для разбора характерен тон откровенно извиняющийся, стыдливо чего-то постоянно не договаривающий и в чем-то постоянно оговаривающийся. Таков и итог разбора: «В поэме «Про это» Маяковский в основном завершил тему драматически осложненного интимного чувства. Возвращение к теме означало бы движение вспять. Любовно-лирические мотивы в позднейших произведениях поэта... перекликаются с поэмой «Про это» (не хватало только в довершение всего, чтобы автор стал отрицать эту перекличку в отрывках из второго вступления в поэму о пятилетке! — В. С.), но поэт не стремится развернуть их в самостоятельное повествование» (стр. 161, 163—164).

Разбор В. Бакинским поэмы, применяя его слово, «поучителен» по крайней мере в одном отношении: попытка «расшифровать» лирическое произведение *вопреки* его образности и методу его создания (проистекающая из исходного убеждения в том, что оно есть некая шифровка), может предприниматься только в случае, если доказано, что эта образность — искусственно сделанное домино, чисто формальный трюк. Но тогда вообще отпадает необходимость анализа. Если же исходить из убеждения в содержательном значении лирической образности, то последовательность обязывает идти дальше — к признанию ее *необходимости* в данном идейно-художественном единстве для выражения данного типического характера.

Фантасмагорическая образность поэмы «Про это», ее кажущаяся, словно бы подсознательная произвольность соответствуют исходному состоянию героя. Утвер-

ждения противного¹ требуют гораздо более надёжных доказательств, чем это иногда делается. Словесная ткань поэмы уже рассматривалась исследователями. Бросающаяся в глаза и при обычном чтении стремительность поэтической речи, ее эскизность, «пунктирность» была прекрасно сформулирована Н. Асеевым в названной выше статье: «Маяковский убыстряет стихотворные темпы *до скорости мышления*, до скорости телеграфного языка, давая лишь *эмоционально-смысловые мостки*, по которым проводится читатель и слушатель над основным руслом сюжета... И если можно было бы сравнить всю лирическую поэзию до Маяковского с эпистолярной литературой, неторопливо описывающей, подробно осведомляющей и пассивно повествующей, то изменения, внесенные в нее Маяковским, будут соответствовать именно языку телеграммы, языку более экономному, выбирающему наиболее важные в смысловом отношении слова, которые, *сохраняя только необходимые смысловые и эмоциональные пятна*, не подчиняются законам обычной грамматики, связывающей слова в медленном, плавном течении, не обусловленном краткостью и энергичностью разговорной речи»². Здесь, конечно, почти что ни слово, то преувеличение или чрезмерная категоричность, начиная с неоговоренного утверждения «телеграфности» или недооценки выразительных возможностей поэзии до Маяковского и кончая словами об отказе Маяковского от «законов обычной грамматики», но важная тенденция лирического выражения характера в «Про это» подмечена верно.

«Смысловые мостки», «эмоциональные пятна» — это сказано не просто броско, но и очень удачно. Действительно, можно следить, как от образа рождается, «отпочковывается» образ, — это был бы по-своему интересный анализ развития цепи образов в поэме. Но самое лирическое переживание движется в ней очевидно, даже подчеркнуто алогично, как и следует в полубреду, почти

¹ Так, А. Метченко в цитир. книге говорит, что «неоправданная сложность поэтической структуры «Про это» является уступкой формализму» (стр. 455).

² В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 5, ГИХЛ, М. 1934, стр. 47 (курсив мой. — В. С.).

во сне, во всяком случае где-то на границе грез и яви; это движение протекает не по привычным правилам логики, а по более капризным и субъективным, хотя тоже необходимым законам ассоциаций (некоторые примеры образного сцепления прослежены в упомянутых работах Н. Асеева и М. Рыбниковой). Отмеченная алогичность в данном случае подчеркивает непосредственно «выражающий» смысл этой *большой* поэмы (около тысячи стихов), подчеркивает ее бессюжетность: ¹ разворачивание переживания во времени не обуздано требованием логической последовательности и полноты, обязательным в так называемых лиро-эпических поэмах. Наоборот, это разворачивание *подтекста*, как будет показано, последовательное и даже поступательное, идет через ряд кульминаций *совершенно свободно* («Это вас не касается. Говорю — тюрьма»... и т. д.), нескованно, с тем неизбежным минимумом строгого повествовательного синтаксиса, вне которого уже разрушается связь с читателем или слушателем, зато с богатым подбором специфической для данного состояния характера образности.

Чтобы понять архитектурное совершенство поэмы, от нее надо «отодвинуться», «отойти» подальше, чтобы она как бы уменьшилась до размеров лирического стихотворения. Тогда временно становятся невидимыми из-за своей миниатюрности отдельные слова, частные образы и связи; временно утрачивается прямое значение каждой такой частности, поскольку они, как детали ландшафта с борта самолета, воспринимаются как бы сгруппированными зрением в «смысловые и эмоциональные пятна». Эти «пятна» здесь являются заместителями неощутимых из-за своей относительной малости слов и, как слова в маленьком лирическом стихотворении, выражающем переживание, выступают *в целом* звеньями единой большой лирической мысли. Последовательность же этих укрупненных звеньев стройна и значительна, как того и требует художественность.

Именно эта последовательность (а не отдельно выхваченные из контекста «оптимистические» слова и

¹ Отсутствие в поэмах «Про это» и «Хорошо» сюжета, «характерного для классической поэзии», их бессюжетность отметил, например, Л. И. Тимофеев («Поэтика Маяковского», «Сов. писатель», М. 1941, стр. 71).

фразы) образует конечный революционный оптимизм переживания, выраженного в этой «личной» поэме, переживания, отличного от предшествующих, предреволюционных, сообщающего поэме «Про это» качество социалистической лирики. Самая конечная направленность переживания, воспроизведение характера в революционном развитии, а не зримое правдоподобие «мурла мещанина» прежде всего делают поэму произведением социалистического реализма.

При таком подходе к поэме обнаруживаются те существенные (а не оттеночные только!) перемены, которые претерпел в ней характер между исходным состоянием, когда

Вселенная
вся
как будто в бинокле,
в огромном бинокле (с другой стороны),—

и состоянием в итоге, когда любовь отождествляется с этой вселенной — с «землей» и «миром». Напомним только кульминации, потому что перечисление и описание оттенков заняло бы слишком много места и все равно, конечно, было бы неполным. От непомерно острого ощущения исключительности своего несчастья, когда «весь мир остальной отодвинут куда-то» (вся виртуозно разработанная образность и система сравнений, воспроизводящая самый акт телефонной связи) — к «человеку из за семи лет», к искупителю на мосту:

Забыть задумал невский блеск?!
Ее заменишь?!
Некем!
По гроб запомни переплеск,
плескавший в «Человеке».

Неповторимая исключительность снята. Концы семилетия стянуты, сопоставлены и отождествлены. Итог этой стадии — самая трагически-безысходная точка в развитии переживания: так было и остается, «это» не забывается и никак не преодолевается. Только самоубийство:

До чего ж
на меня похож! —

сказано по поводу «мальчишки» в непередаваемо грустном («но такая грусть..!») «процыганенном романсе».

Казалось бы, внешне, сюжетно — существенная разница между «Про это» и «Человеком»: там Человек все же сам решился «с этажей в мостовые», здесь увидел только какое-то подобие своей судьбы в смерти комсомольца. Но состояние конечной, предсмертной напряженности в обоих случаях почти идентично: «Семь лет он вот в это же смотрит с моста»¹.

От самоубийства к искупительству — пусть не магистральный, пусть боковой, но явный путь от минутного эгоизма, вызванного потрясением, к альтруизму, пока в его самом отвлеченно-общем виде. Эта страстность отвлеченного, так сказать «общечеловеческого», гуманизма снова наводит на мысль о Блоке, объективно переключаясь (но только переключаясь!) с ним.

Всплывающий в развитии переживания образ найдорогого человека, образ любимой, — просвечивавший, конечно, постоянно и раньше, но тут возникший настолько до осязаемости отчетливо, что в ряду кошмарных эпизодов разворачивается целая картина посещения ее дома, — рождает один из самых задушевных и горячих вообще у Маяковского монологов-признаний («Но где, любимая, где, моя милая...»), вызывает безоглядный, какой-то абсолютный в своей безграничности гуманистический порыв (явление Человека). В нем — и полная готовность гордого человека стать даже смешным надолго, лет на «двести», если это нужно «всем» («у лет на мосту на презренье, на смех...»), и неумные «в стотысячный» раз призывы к спасению «на каком-то Монмартре» и, наконец, — радость принятия «всей нынчести изгоем» в свою грудь векового запаса злобы и мести со стороны ненавистного «быта», «обыденщины» (в сцене расстрела героя на куполе Ивана Великого).

На исходе второй главы лирическое переживание обретает новое социально-историческое качество и тем самым выступает показателем характера нового человека, носителя коммунистического (в самом точном смысле этого слова) мироощущения.

Быть может, проще всего эту перестройку чувств и общую просветленность эмоционального колорита поэмы

¹ Показательно, что самое слово «это», приобретающее в заглавии поэмы и в содержании вполне определенный смысл, здесь означает полную готовность к самоубийству. Известное сближение двух значений.

аргументировать тем, что здесь появляется выразительнейший образ трепещущего по ветру «красного флага» — «поэтовых ключев», оставшихся после расправы. Действительно, образ этот — не случайный революционный «привесок» к отвлеченно-общечеловеческому содержанию поэмы, не формальная дань только что победившему советскому строю; как бы развивая образ «окровавленного сердца лоскута» из «Облака в штанах», этот «красный флажок» — такой же органически личный для поэта, а в разбираемой поэме он перекликается и с «красношелким огнем» вступления, и с большим государственным красным флагом заключения, чести умереть под которым добивается поэт. Налицо примечательная симметрия. И все же дело не в одном образе, сколь бы удачным и закономерным он ни был; рядом с ним, в следующем же стихе, — открытие:

Да небо
по-прежнему
лирикой звездится...

И через этот образ идеально абстрактного, «чистого» оптимизма, готового к более исторически конкретному наполнению¹, — переход к «Прошению на имя...», в котором несравненно меньше образных «блоковских» туманностей и символов, зато больше открытой взволнованной революционной проповеди и соответствующей широко понятой фразеологии. Поэт сам толкует и умозаключает, что он «не приемлет» и «ненавидит» и за что, он сам прямо, буквально излагает свою оптимистическую веру:

Пусть во что хотите жданья удлинятся —
вижу ясно,
ясно до галлюцинаций.
До того,
что кажется —
вот только с этой рифмой развяжись
и вбежишь
по строчке
в изумительную жизнь.

¹ Дело именно в этом оптимизме, как закономерном переходном звене в развитии переживания. Поэтому спорно утверждение В. Перцова о том, что воскрешение героя после расстрела — «крупный художественный недостаток поэмы», так как оно будто бы осуществляется «не в силу внутренней логики развития художественного образа» (цитир. книга, стр. 277).

Вряд ли верно было бы полагать, будто последняя часть поэмы — некий толковый *справочник к первым*, сложным, местами темным частям с кажущимися провалами смысла, а предполагаемые переживания ХХХ века — только ключ к запутанным реальным переживаниям ХХ-го¹. Третья часть — это не прояснение затуманенного смысла первых, а выражение закономерной стадии в развитии характера, возможность которой, конечно, заложена в более ранних стадиях. При взгляде на поэму под бóльшим углом зрения оказывается, что в отношении качества выраженного переживания «Про это» находится посредине между «Человеком» и всем кругом лирических набросков к поэме о пятилетке.

К. Маркс писал, что подлинным и сокровеннейшим смыслом коммунизма как общественного строя (а отсюда — и коммунистического сознания) явится «полное, происходящее сознательным образом и с сохранением всего богатства достигнутого развития, возвращение человека к самому себе как человеку *общественному*, то есть *человечному*». При этом Маркс особо подчеркнул, что так понимаемый коммунизм окажется равным самому совершенному «гуманизму», именно «завершенному гуманизму», и что только таким образом окажутся разрешенными вечные дотоле антиномии человека и человека, существования и сущности и т. д.²

В поэме «Про это» обнаружился перелом к такому «завершенному гуманизму», где безграничная ненависть к «рабьему быту» в самом широком его понимании неотрывно соединена со столь же безграничной верой «в жизнь сию, сей мир...», с неукротимой энергией стремления в «изумительную жизнь». Но это сращение дано не в виде застывшего результата (даже в «Прощении» такая результативность лишь начальная), а в виде процесса.

С точки зрения выражения характера поэма представляет кризисный момент социальной, качественной его

¹ Относительно ХХХ века В. О. Перцов очень точно отметил, что «это не календарная мера, а утверждение художественными средствами величия и трудности задачи» (цитир. книга, стр. 275).

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, Госполитиздат, М. 1956, стр. 588.

переделки, при которой общие черты остаются прежними, лишь закаляются. Здесь переживание является экзаменом для характера, самым трудным экзаменом — испытанием «личным», «этим», поистине огнем и каленым железом.

Создание лирического героя в поэме «Про это» знаменует не просто большой творческий успех поэта. Оно является показателем того, что в лирике Маяковского, в том числе и самой сложной, некогда особенно противоречивой ее стороне — в «личной», — утверждается метод социалистического реализма. Однако, как мы пытались показать, поэма представляет собою не *парад* победы нового метода и стиля, а самый *бой*, победный, но трудный бой за них. Различные стадии в развитии характера, изменение качества переживания отражают последовательные этапы завоевания нового метода.

Здесь необходимо особо выделить одну важную черту, определяющую эту победу.

Если в эпическом роде, преимущественно в современном романе, история становления и развития характера, являясь чуть ли не определяющим жанровым признаком, служит основной сферой проявления реализма, то в лирике подобная история зачастую не может быть развернута. Очевидное применительно к малым лирическим формам, это относится и к обширным лирическим поэмам.

Однако, как мы видели, «история» все же есть и в «Про это». Но она является результатом как бы ускоренной съемки: объектом оказывается то, что в эпическом повествовании (каким бы психологизмом и драматизмом оно ни было насыщено) составляет обычно часть, момент, нередко переломный пункт развития характера. То, что в эпическом произведении часто может рассматриваться как пункт, то есть буквально как некая точка (например, так называемая сюжетная кульминация), в лирике само по себе является *процессом* с своими собственными «завязками», «кульминациями» и «развязками».

Широко и щедро написанная поэма отражает важнейший «момент» в революционном развитии характера, — по существу, как сказано выше, момент его крутого изменения, точку качественного перелома. Этот момент в жизни, подготовленный и обусловленный предшествующим состоянием, сам в свою очередь стремится тут

же «разрешиться» в качественно иное и относительно устойчивое состояние, как в свое следствие. Лирическая же поэма рассматривает эту точку как некую протяженность, с разной окраской разных ее звеньев. Создается иллюзия эпической сюжетности. Но конечное звено не дает здесь ощущения устойчивости, потому что в общей эволюции характера оно далеко не конечное.

В такой относительной неустойчивости отражена известная романтическая неудовлетворенность, характеризующая сложное переживание в поэме, даже в третьей ее части. И новое, революционно-коммунистическое качество этого переживания и способа его воссоздания сказывается не только в заключительных декларациях поэмы, а и в этой специфической неудовлетворенности. В чем ее особенности?

С некоторых пор у нас встречаются суждения об «эпизации» лирики как характерной черте социалистической поэзии¹, причем понимается эта «эпизация» по-разному. Иногда представляют ее в особом, метафорическом смысле, как значительное расширение охвата лирикой явлений жизни, а отсюда — расширение сферы переживаний, как дальнейшую дифференциацию сферы чувства. Всякое расширение и различие при прочих равных условиях является показателем развития искусства, его совершенствования, но еще не приближает лирику к собственно эпосу. И все же не следует просто сбрасывать со счетов самую постановку вопроса об «эпизации» лирического выражения, поскольку она продиктована стремлением определить качественное отличие лиризма социалистической современности.

Не следует потому, что в основе здесь лежит правильное, хотя и чересчур общее наблюдение: советская лирика (как и демократическая классика, ее предшественница) в лучших своих образцах воспроизводит переживание непременно лично для поэта значительное, но вызванное и оплодотворенное общенародными чаяниями и задачами. В отличие от условий, в которых создава-

¹ Как на один из ранних примеров укажу на статью И. Гринберга «К проблеме социалистической лирики» (сб. «Борьба за стиль», Л. 1934). См. также ответы на нее: Л. И. Тимофеев, Лирика и эпос («Лит. газета», 1934, № 131) и А. Гурштейн, Лирика и социализм (А. Гурштейн, Проблемы социалистического реализма, «Сов. писатель», М. 1941).

лась гуманистическая лирика прошлого, эти задачи теперь научно осознаны самим обществом и осуществляются целеустремленно. Отсюда рождается тот дух исторической сознательности и уверенности в правоте данного развития, которого не знало искусство прошлого и который явился завоеванием наших дней.

Ясно осознанные, отчетливо встающие перед мысленным взором художника-лирика результаты нашего развития, то есть, говоря словами молодого Маркса, «возвращения человека к самому себе», являются той колоссальной мерой, которая «прикладывается» к переживаниям, с тем чтобы оценить их, возвысить лучшие из них. А так как общие задачи народа — строителя коммунизма — оптимальны и движение вперед беспредельно, прилагаемый «масштаб» представляется *всегда крупнее*¹ измеряемого чувства, конкретное данное переживание нередко кажется поэтому мельче, бледнее, а его лирический герой — во многом несовершенным. Отсюда в эстетическом плане — лирическая неудовлетворенность, *неконечность* отраженного состояния, отсюда чуждость лучших советских лирических произведений, в том числе и самых оптимистических, настроениям апофеоза. Такой самокритичностью отмечен и финал «Про это» при всей светлой и торжественной вере в «изумительную жизнь»: поэт (и его герой) не требует, а просит права на такую жизнь в «коммунистическом далеке».

Благородное гражданское самонедовольство лирического героя — одна из наиболее высоких традиций русской классической поэзии. Среди многих великих имен, освящающих ее, назовем Лермонтова и Некрасова. При всех полярных различиях эпох и условий, в которых эта неудовлетворенность собою выражалась у названных классиков и у Маяковского, в ней много субъективно сходного: помимо повышенного чувства личной ответственности перед народом и предельной искренности, в обоих случаях звучит пропаганда идеала, недостижимого и очень отвлеченного у Лермонтова, более отчетливого, но тоже утопического у певца трудового народа Некрасова и определенно коммунистического у Маяковского. Во всех этих случаях идеал поэта не воспроизводится непосредственно, но *необходимо подразумевается* как

¹ Вспомним у Маяковского: «Я себя под Лениным чищу...»

антитеза некоторой недостаточности лирического героя, глубоко осознанной поэтом: можно представить себе, как прекрасен идеал нового общества, если даже герой «Про это» сомневается в бесспорности своего права быть полноценным гражданином коммунистического завтра!

Выражение характера в поэме «Про это» означало не только максимальное освоение, но и преодоление, изживание «блоковской» тенденции. В знаменитом некрологе¹, после слов об «обвораживающих» строках Блока, о значении его труда в возведении «фундамента» новой поэзии, Маяковский отмечает, что «тонким, изящным словам символиста не под силу было выдержать и поднять ее (революции) тяжелые, реальнейшие, грубейшие образы». Маяковский заканчивает это рассуждение прямым и очень резким итогом: он утверждает, что в «поэме «Двенадцать» Блок надорвался»².

Эту мысль, очень ответственную и важную, надо правильно понять. Идейное и художественное, шире — общекультурное значение народно-революционной поэмы Блока Маяковский ни в коей мере не ставит под сомнение: он говорит о «честном и восторженном» отношении Блока «к нашей великой революции», сказавшемся и в «знаменитой, переведенной на многие языки поэме». Но бесспорно, великое произведение — лебединая песнь художника, которому не было дано, однако, перейти на иной путь. Применительно к нашей задаче это утверждение можно конкретизировать так: в «блоковской» системе оказалось в дальнейшем невозможно выразить новый характер и новую проблематику, поскольку они требовали и новых приемов выражения.

Давно и широко известны различия в социально-политической и общеидейной основе тех характеров, которые лирически воссозданы в одном случае Блоком, в другом — Маяковским. Однако, хотя и разными путями и с *разным успехом*, и тот и другой шли от индивидуализма к демократизму. При всех коренных различиях демократизма позднего Блока и автора набросков к поэме о пятилетке, самый факт демократичности одинаково несомненен в обоих случаях.

¹ «Умер Александр Блок». — В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 31.

² Там же.

Блок в третьей книге стихов (не говоря уже о «Двенадцати») решительно, а иногда прямо очертя голову (цикл «Родина») погружается в мир народных, массовых переживаний и интересов. Недаром одним из таких по-некрасовски демократичных лирических раздумий («На железной дороге») Л. И. Тимофеев начинает ту часть своей книги о Блоке, где говорит о созвучности лиры поэта нашему социалистическому гуманизму.

Но при всей своей решительности это погружение «души», «по необходимости уединенной», в мир происходит с сохранением в неприкосновенности своего собственного, особого мира, своей духовной «атмосферы», ее «давления», «температуры» и проч. Вторжение в толщи народных чувств и представлений не снимает его созерцательного по существу характера, не нарушает позиции *наблюдателя* — пусть самого отзывчивого, чуткого, страдающего, но наблюдателя!..

Известным символом этой позиции из разобранных стихов может служить «Поздней осенью из гавани...». Еще красноречивее и однозначнее говорят об этом многие записи из дневников поэта. Вот, например: «Сегодня днем — книги у букиниста (большой французский словарь истории и географии и Аполлодор). Вечерние прогулки (возобновляющиеся, давно не испытанные) по мрачным местам, где хулиганы бьют фонари, пристаёт щенок, тусклые окна с занавесочками. Девочка идет, точно лошадь тяжело дышит: очевидно, чахотка: она давится от глухого кашля, через несколько шагов наклоняется...

Страшный мир»¹.

Вот так тесно, рядом: увлекательные странствия библиофила по букинистам, Аполлодор (очевидно, Аполлодор Афинский, автор «Библиотеки») — и зараженные трущобы, ужас нищеты. То Блок не без вызова утверждает, что «хулиганы, бьющие фонари и друг друга, пьяный в трамвае, какие-то муж и жена на Большом проспекте» и т. д. — лишь «так называемые скандалы, а по существу — настоящие проявления жизни, случайно вышедшие на улицу»², то места не может найти себе,

¹ Дневник Ал. Блока (1911—1913), «Изд-во писателей в Ленинграде», 1928, стр. 84.

² Там же, стр. 85.

нервно размышляет о «желтой опасности» и проч., вспоминая о непочтительном плебейском хохоте в спину ему — «артисту» и эстету¹. Л. И. Тимофеев в своей книге воспроизводит из записной книжки поэта другой убедительный пример того же противоречия, на сей раз осмысленный и оцененный самим Блоком², и подобных примеров можно найти немало.

Лирик Блок неоднократно превозносит «исповеднический» характер искусства, он раскрывает душу навстречу каждой отзывающейся душе, позднее все чаще выносит свое на люди, но сам все встречные потоки жизни принимает не только с большим разбором, но и с большим сопротивлением и основательно их деформируя. О подобной, так сказать, «полупроводимости» лирического выражения у Блока никак нельзя забывать, справедливо восхищаясь таким его заявлением: «Писатель — обреченный, он поставлен в мире для того, чтобы обнажать свою душу перед теми, кто голоден духовно». Ибо непосредственно вслед за словами: «народ собирает по капле жизненные соки для того, чтобы произвести из среды своей всякого, даже не крупного писателя», поэт не без горечи констатирует: «И писатель становится добычей толпы; обнищавшие души молят, просят, требуют, берут у него обратно эти жизненные соки сторицей...»³

Ранее Блок формулирует эту мысль прямо применительно к лирике и еще категоричнее: «Лирик ничего не дает людям. Но люди *приходят и берут*. Лирик «нищ и светел»; из «светлой щедрости» его люди создают богатства несметные. Так бывает и было всегда»⁴.

Для сравнения напрашивается из «Облака в штанах»:

...Вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая!—
и окровавленную дам как знамя.

Дореволюционное заверение Маяковского многократно и убедительно подтверждено позднее. Но, в отличие от Блока, здесь акцент не на обреченности лирической

¹ Дневник Ал. Блока (1911—1913), «Изд-во писателей в Ленинграде», 1928, стр. 38, 39 и сл.

² Записные книжки Ал. Блока, «Прибой», Л. 1930, стр. 140—141.

³ А. Б л о к, Собр. соч., т. XII, М. 1936, стр. 24.

⁴ Т а м ж е, т. X, Л. 1935, стр. 63.

самоотдачи, хотя благородная жертвенность присутствует в «Облаке», как и у Блока.

Вряд ли надо подробно объяснять, что «растопывание» души у социалистического поэта вовсе не означает какого-то равнодушия в лирическом отзыве на течение жизни, что сама душа поэта и переживания его лирического героя не становятся при этом торным шляхом или неким странноприимным домом.

Выше было замечено, что даже то свойство характера, которое обычно обозначается словом «разорванность», казалось бы роднящее героев лирики Блока и романтических поэтов Маяковского, а потому и требующее принципиально сходных систем выражения, происходило, однако, от разных корней. Разбор поэмы «Про это» позволяет утвердиться в таком решении.

На первый взгляд, различие здесь в том, что в одном случае (Блок) разорванность безысходная, в другом — временная, как форма роста, с тенденцией к преодолению и т. д., что мы и старались показать. Отличие, конечно, слишком общее, однако именно эта сторона характера непосредственно определяет художественную систему его выражения. Вместе с тем в этой разорванности заключено конкретно-историческое своеобразие качества, идейно-классовая сущность переживаний. Она не определяет прямо системы выражения, но сквозит в каждом словесно закрепленном отношении к себе, к «ней», к миру, к «мирозданию».

Поэтому у Блока единство выражения и выражаемого дает ощущение не только художественной силы, но и художественной гармонии (хотя сам по себе характер далек от гармоничности!). Общедемократическая позиция, обреченная в условиях революционной ситуации на постоянные колебания между буржуазным консерватизмом, абстрактным гуманизмом и пролетарской революционностью, в том неустойчивом равновесии, как она определилась у Блока¹, была адекватна (конгениальна) его системе выражения.

Диалектика единства выражения и выражаемого у Маяковского состояла в том, что, с одной стороны, «разорванность» характера требовала «блоковских» средств,

¹ Речь идет об объективном существе позиции, а не об отношении Блока к социалистической революции и советской власти.

а с другой стороны, эти средства были уже с самого начала узки для выражения мыслей и чувств героя, лирически отражавшего характер пролетарского поэта-революционера, по-большевистски относящегося к жизни, к людям.

Поэтому даже относительной гармонии, устойчивости художественной системы в то время у Маяковского быть не могло, поэтому «громеда любовь» прорывала тесные поэтические ткани дореволюционного образца, создавая ощущение хаоса, в котором рождается новое художественное открытие лирического образа человека. Так из хаоса «Облака» и «Человека» с их во многом отвлеченным гуманизмом родился герой «Про это».

Активное самоутверждение не только пронизывает всю лирику раннего Маяковского, но широко проявляется и в пореволюционные годы. Как мы видели на примере поэмы «Про это», такое самоутверждение на ранних стадиях отличается двумя важнейшими чертами.

Во-первых, уже в нем решительно преодолевается романтический индивидуализм, который при всей своей гуманистической настроенности (мотивы искупительства и проч.) был все же индивидуализмом, с повышенной верой в исключительность своих переживаний. Это преодоление явилось здоровой основой для победы метода социалистического реализма в «Про это».

Во-вторых, это самоутверждение сразу же не ограничилось узко «личной» сферой. Точнее — сама сфера «личного» *всегда*, с самых первых шагов в литературе была для Маяковского значительно шире привычных границ этого понятия. С другой стороны, лирика Маяковского до последних дней была «личной», интимность отдельных граней переживания в «Во весь голос» так же несомненна, как, например, в послании «Вместо письма». Но Маяковский раздвинул рамки «интимности», сделав своим глубоко личным, заветным революционные переживания, гражданские чувства своей современности.

Поэтому деление лирики, условно называя, на «гражданскую» и «личную», всегда несколько искусственное, если перед нами большой поэт, применительно к Маяковскому оказывается почти бессмысленным: у него все в лирическом переживании героя личное — и любовная мольба о близости в «Облаке», и апофеоз героизму народа в «Хорошо!», и непереносимая тяжесть горя в поэме

на смерть вождя. В последнем случае мотив горя пропитывает каждый лирический образ:

Телеграф
охрип
от траурного гуда.
Слезы снега
с флажных
покрасневших век...

И «общие слезы из глаз» сливают героя со всем миром в едином всеохватном чувстве:

Сквозь мильоны глаз
и у меня
сквозь оба
лишь сосульки слез,
примерзшие
к щекам...

Вполне закономерно было то, что во вторую половину творчества лирический герой Маяковского, сохраняя лучшие черты прежних лет, развивает новые, которые обнаруживают тяготение к иным традициям классического наследия.

Для представления о размахе эволюции лирического стиля Маяковского в связи с завоеванием нового метода показательно сравнить два его лирических признания, когда одна из вещей создана до революции, а вторая — десяток лет спустя, например «Лиличка!» и отрывки из второго вступления в поэму о пятилетке.

Правда, тут возникает дополнительная трудность: ведь здесь не только лирическое состояние изменилось в связи с возмужанием характера, но и самое отношение лирического героя к «ней» стало другим. Отношение мужчины к женщине, когда он, «исступленный», руки ее гладит, когда

Кроме любви твоей
мне
нету солнца... («Лиличка!») —

это начало той драмы, известный итог которой запечатлен во всемирно известных строках:

С тобой
мы в расчете.
И не к чему перечень
взаимных болей,
бед
и обид («Уже второй...»).

ском произведении, даже самом богатом. Что же касается коротеньких отрывков из вступления к большой поэме, отрывков всего на несколько стихов, то к ним можно адресовать только самые скромные ожидания. Тем более показательно, если и в кратчайших фрагментах мелькнет хотя бы очень общий контур новизны характера. Обратимся к этим фрагментам.

Отошедший, как сказано в другом стихотворении этого же времени («Разговор с товарищем Лениным»), «грудою дел, суматохой явлений», день оставил усталость; эта усталость окрасила интонацию лирической исповеди отрывков из вступления, сделала ее умеренной по темпу, «матовой» по звучанию, немножко подавленной по настроению. Но глубокой ночью, перед лицом всего притихшего за окном мира, с души сходит все мелкое, суетное. И в этом «минорном» состоянии характер обнаруживает свою исключительную гармоничность и цельность, невысказанные у лирического героя «Вместо письма».

Эта гармоничность настолько ощутима, что два отрывка, в первом полном собрании сочинений поэта¹ нумерованные как 2-й и 3-й, а во втором² — как 5-й и 4-й, взятые из разных тетрадок и, возможно, написанные не одновременно, могут составить цельное четырехстрочное стихотворение. Трагический итог утлой лодки любви, «разбившейся о быт», итог, заявленный во второй строфе, не контрастирует с величественным зрелищем ночного мира, показанным в первой и третьей, а невеселые думы о «расчете» не контрастируют с каким-то «пантеистическим» восторгом слияния с необъятным и вечным миром. Ошибочно поэтому, к слову сказать, чтение, при котором третья строфа произносится как-то особенно пафосно и выпендренно, в отличие от остальных, «буднично»-личных: лирический фрагмент не расслаивается здесь на два таких элемента³, поскольку обе образные цепи служат выражению *единого* и цельного переживания характера.

Призыв оставить «перечень взаимных болей, бед и обид» есть не только частное следствие частного вывода

¹ В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 10, ГИХЛ, М. 1935, стр. 215—216.

² В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 10, ГИХЛ, М. 1941, стр. 188—189.

³ На цельность словесно-образного состава этого фрагмента наметнул Б. Сарнов («Октябрь», 1953, № 7, стр. 178).

о «расчете», но и результат высокого, ответственного сознания своей (и собственной, и «ее», и всякого другого человека нового мира) роли в «веках, истории и мироздании». Это не умиротворенность, вроде: «...И стоило жить, и работать стоило...», где оптимизм основан более на предчувствии, нежели вытекает из непосредственного факта, положенного в основу стихотворения. Это, наконец, не традиционный в романтической поэзии уход измученного жизнью человека в нерукотворную природу. Это,— если говорить общими словами, поскольку данное произведение уполномочивает только на такую общность,— зрелая ясность взгляда на жизнь, конечный устойчивый оптимизм¹ которого отличается от досоциалистического романтического оптимизма именно зрелостью, *цельностью* принятия жизни; с другой стороны, самая эта зрелость свободна от скептицизма.

Таким образом, новое качество характера дало о себе знать даже в рассмотренных кратких набросках. Его можно ощутить не в том, что «чувство», «порожденное несчастьем», будто бы «переплавляется» в «общественную активность», как пишет В. Бакинский в уже упоминавшейся книге (стр. 150), а в ясном отношении к жизни, доверчивом, но вместе с тем и осознанно утверждающем.

Повторяю, зафиксированная черта — достоинство слишком общее, хотя и показательное. Стилистический анализ данных отрывков вряд ли поможет прийти к более конкретным содержательным выводам: здесь известная произвольность интерпретации, всегда в какой-то мере неизбежная, была бы особенно несносна из-за отрывочности образного контекста, из-за неотстоявшейся еще формы. Однако и без специального поэтико-лингвистического разбора можно заметить однородность выразительной функции и замедляющих вводных «должно быть», «как говорят», всегда вносящих оттенок зрелой умудренности суждений, и категорического «с тобой мы в расчете», и обращения «ты посмотри» — этого простейшего «модуса перехода» от внешне, казалось бы, чисто

¹ Для его утверждения едва ли надо ревизовать установившееся расположение отрывков, опасаясь, что при нем «развитие темы лирического вступления идет от неуверенности до осознания крушения любви», как это делает А. Андреев в статье о «Во весь голос» («Звезда», 1952, № 4, стр. 139).

«личного» к «космическому». Лирическая однородность почти всех средств в их выразительной направленности снова напоминает о «блоковской» традиции. Но это только напоминание, так как характер изменился и лирический герой эту традицию намного перерос.

В конце концов собственно выразительная направленность почти всех средств здесь — уже некоторая натяжка: речь идет, в сущности, не о ней. И не вообще об образцовом органическом единстве всего художественного организма, воссоздающего переживание, так как это свойство всех наивысших достижений художественности. В рассмотренных набросках Маяковского обнаруживается предельная ясность лирического образа мысли, напоминающая, быть может, о лучших лирических стихах позднего Блока, но восходящая к традиции гораздо более широкой и для *всей* русской поэзии *классической*.

Представляется правомерным поставить вопрос о пушкинской традиции в реалистической лирике Маяковского последних лет. Только что рассмотренные фрагменты при всей своей лаконичности тоже указывают на нее. Именно не от Баратынского (хотя строки о «расчете» несравненно больше напоминают его единственное в своем роде суровое «Признание», чем, например, насмешливое пушкинское «Кокетке»), не от Тютчева (хотя здесь есть и звездная бездна, и все ночное мирозданье) тянется здесь нить, а от того эмоционально богатого и гармоничного мироощущения, которое мы справедливо привыкли связывать с именем Пушкина.

Расстояние между Пушкиным и Маяковским громадно: за сто лет развития жизни и литературы неузнаваемо изменился характер и формы его выражения. Поэтому регистрация отдельных тематических или формальных совпадений, всегда недостаточно доказательная при разговоре о традициях, здесь в особенности мало в чем может убедить. Поэтому простая постановка рядом, например, двух поэтических завещаний — стихотворения Пушкина о памятнике и вступления «Во весь голос» Маяковского (что уже делалось) недостаточна, а сравнение требует для своего обоснования мотивировок более содержательных, чем только указание на тематическое сходство. Видимо, основа здесь в том родстве зрелой гармоничности взгляда на жизнь, которое бросается в

глаза при сопоставлении лирики последних лет Пушкина и Маяковского. О ней было сказано выше применительно к наброскам вступления в поэму. Именно эта внутренняя близость и требовала аналогичных принципов лирической реализации.

Двадцать пятой лицейской годовщине — последней для Пушкина — поэт посвятил одно из лучших традиционных посланий. В нем он как-то особенно спокойно и ясно обозначил перемену:

Теперь не то: разгульный праздник наш
С приходом лет, как мы, перебесился...

На этом «разгульном празднике» жизни поэт не только «присмирел, утих, остепенился», как сказано дальше. Даже не обращаясь к другому материалу, по одним лирическим стихам последних лет можно показать, как условно должно быть понято признание Пушкина, что он «утих». В одной из самых «элегических» пушкинских элегий это оговорено лучше, чем может сделать любой истолкователь:

Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.

Нетрудно понять и показать, что «утихнуть» и «присмиреть» для Пушкина значило нечто гораздо более высокое и почетное, чем просто согнуться под бременем годов и пережитого. Вслед за словами:

Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас! —

следует уточнение:

Недаром — нет! — промчалась четверть века!

Действительно, расставание с «беспечным невежеством» юности, со «всеми ее затеями» сопровождалось и, главное, вызывалось ростом жизненного опыта, причем не только «житейского», но жизненного в широком смысле слова, то есть углублением и зрелой устойчивостью воззрений на жизнь, определенностью чувств, общей мудростью мироощущения. Быть может, нигде эта светлая умудренность, эта человеческая незгоистическая широта принятия многоголосого «шума жизни» (которые

давно уже называют «пушкинскими» почти в определенном, *типологическом* смысле слова!) не проявляются столь красноречиво, как в элегиях.

Мотивы угасания, убывания сил, приближения конца звучат в поздней лирике Пушкина достаточно внятно и все чаще, но звучание их, как известно, очень специфично. Дело не только в прямых оптимистических заверениях и призывах, вроде популярнейшего: «И пусть у гробового входа...» или:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Ведь в конце концов верой в то, что «мне будут наслажденья меж горестей, забот и треволенья», еще не доказывается, так сказать, полное бескорыстие любви к жизни, оно само требует аргументов. Более показательно, что и в самых безотрадных лирических признаниях, в самых «мрачных пропастях» отчаяния, будь то, например, среди «надрывающих сердце» дорожных зимних грез в «Бесах» или при одиноком посещении заветных трех сосен («...Вновь я посетил...») — переживание нигде не поработает пушкинского лирического героя настолько, чтобы заслонить от него весь остальной мир, сделать его хотя бы на какое-то время невосприимчивым к сигналам этого мира, глухим и слепым к ним.

Это проявляется даже в «Бесах», где так завораживают сцены бесовского карнавала «в мутной месяца игре»: кинематографическое мельканье отдельных картин, будучи сдержано в замедленном восприятии, обнаружит явное просветление движущегося переживания, как только оно соприкасается с образами окружающей жизни, как только оно преодолевает замкнутость в себе, как только оно перестает довлеть себе. Если бы не рамки статьи, можно было бы подробно сопоставить два ряда образов в «Бесах»: реальных, жизненных, «просветляющих» переживание и имеющих в *лирическом* произведении относительную самооценку, — и призрачных, мертвящих, оцепенелое кружение которых в «мутной ночи», в «снеге летучем» служит только выразительным целям, то есть нагнетанию жуткого чувства одиночества.

«...Вновь я посетил...» в этом смысле проще, однозначнее, на этом примере неизбывная любовь к жизни во всей

полноте ее проявлений может быть доказана, конечно, гораздо легче. Та «светлость» «печали», с образом которой Пушкин нас прямо познакомил еще в одном из стихотворений 1829 года, становится нормой в его элегической лирике последних лет. Отсвет мудрой «печали» лежит и на образе «одичалого коня» в глубоко трагическом произведении, и на крошечном, каком-то солнечном наброске последних дней о «невольном чижике», что

Зерно клюет, и брызжет воду,
И песнью тешится живой.

Расширение у пушкинского лирического героя сферы отъезда на жизнь, включая и «жизни мышью беготню» (отсюда — исключительная многогранность и многообразность его переживаний и т. п.), вовсе не означали, с одной стороны, какой бы то ни было апологии поэтом и его героем современного строя жизни, а с другой — какой бы то ни было «неустойчивости» лирической позиции автора, коль скоро он так органически мог перевоплощаться в самые разные переживания.

Что касается первой, то во многих исследованиях уже показано, как видимое на поверхности «утихание», «остепенение» поэта оказывались на деле прогрессивным изживанием многих сословно-классовых предрассудков, все более тесным сближением с жизнью и интересами народными, сближением, сказывающимся во всем — от утверждения правоты великих массовых движений до крылатого изречения о языке «московских просвирен». И то и другое — и посильное преодоление исторической ограниченности и приближение к народу — порождали трудно определимую особенность пушкинского творчества, главным образом в последние годы, которую можно очень приблизительно обозначить как стремление к непритязательности, *простоте*, как отвращение ко всяческой позе, к любому украшательству, о чем постоянно напоминает и классический лаконизм прозы 30-х годов, и чеканный образно-ритмический строй «Медного всадника», и античная элегантность диалога в «Каменном госте», и строгость передачи чувств в лирике.

Если все это ввиду разработанности вопроса достаточно только напомнить, то необыкновенная широта лирического «перевоплощения», показанная поздним Пушкиным, требует хотя бы краткого пояснения.

На примере лирики Пушкина последних лет, быть может, ярче, чем где бы то ни было, обнаруживается та особенность лирической типизации характера, которая была подчеркнута в самом начале статьи как нерасторжимое единство субъективности и объективации в лирическом выражении. Мы нигде не можем представить себе лирического героя независимым от неповторимо личного опыта Пушкина, от «мучительного счастья» его любви к жене-«смиренице», от его личных дружеских привязанностей, от философски значительного, до сих пор захватывающего глубиной ума взгляда на вещи, который раскрыт и в исторических разысканиях, и в публицистике «Современника», и в дневниках, и в письмах.

Причина тому не только в «магнетическом» действии личности (даже самого имени) гениальнейшего нашего поэта, а прежде всего в исключительной ее *характерности*, ее «репрезентативности», применяя выражение Энгельса, для жизни и условий своего времени. Пушкин — не только величайший русский поэт *всех* эпох, но и, может быть, наиболее чудесный представитель лучших черт русского национального характера *своей* эпохи, наиболее чуждый кастовой изоляции и духовной ограниченности.

Поэтому когда Пушкин лирически отражал современную ему действительность, объективация переживания состояла в значительной мере в том, что бесконечно богатый и многогранный его характер «отчуждал» себя поэтически в разных образах лирического героя. При этом образ, несущий в сердцевине частицу пушкинской души, какую-то грань его характера, не ограничивался только сохранением этого личного, а сообщал ему дальнейшее развитие в соответствии с переживаниями передовых людей современности, превращая его в ведущую, определяющую черту лирического героя, в котором тем самым объективировался воссоздаваемый характер.

Иногда лирическое начало всецело покрывается личным переживанием поэта, не только отвечая при этом требованию типичности, но становясь с годами, благодаря широко известной биографии поэта, еще действеннее и еще более общезначимым — например, «Когда в объятия мои...», где «общечеловеческий смысл» переживания не проигрывает от повышенной «автобиографичности», интимности признания.

Иногда образы лирического героя, возникающие в разных лирических произведениях Пушкина (например, в сонете «Поэту» и в стихотворении «Я памятник себе воздвиг...»), не только не совпадают, но словно бы исключают друг друга. Нередко еще встречаются объяснения этого противоречия, основанные на очень однозначном и категорическом толковании слов «чернь» и «толпа» (при которых не замечается, что в первой же строке сонета речь идет о «любви народной»). Но эти объяснения помогают мало, равно как и попытки найти отгадку указанного противоречия только в эволюции отношения поэта к своему общественному назначению, при которых упускается из внимания, что даже на сравнительно небольшом отрезке творческого пути «эволюция» получается слишком капризной, извилистой (ср., например, зрелые суждения в ряду: «Пророк» — «Поэт» — «Друзьям» — «Поэт и толпа» — «Поэту» — «Памятник»).

В таком объяснении есть своя доля правды. Нужно учесть, что в каждом из взятых для примера случаев типизируются *разные тенденции* характера в отношении проблемы: поэт и народ. Эти тенденции, сосуществующие в многостороннем богатстве характера, в первом случае — в сонете — представлены одной, заостренной и доведенной до крайности, а во втором (в «Памятнике») — в сложном, неразложимом единстве, где мысль: «ты сам свой высший суд», которая главенствовала в стихотворении «Поэту», не только утрачивает свою исключительность, но еще и очень заметно трансформируется («Хвалу и клевету приемли равнодушно...»).

Упомянув о *сложности* характера, воссозданного в реалистической лирике Пушкина, надо поставить на этом акцент, чтобы популярные и правильные суждения о пушкинской ясности и простоте (ставшие уже давно общим местом) не вносили недоразумения: речь, как видно, идет о разных явлениях — о сложном многостороннем строе переживаний и о высшей простоте форм его воссоздания.

Любопытно, что в пору самых жарких боев за и против классики Маяковский, при всех своих продолжающихся полемических преувеличениях на этот счет¹, особо подчеркивает эту сложность Пушкина — «револю-

¹ См., например, статью «Вас не понимают рабочие и крестьяне».

ционера для своего времени» и «Пушкина-бабника, весельчака, гуляки...». Определяя Пушкина как «наиболее замечательнейшего за все время существования России поэта и поэта с замечательной биографией», Маяковский тут же вносит важное уточнение: «то есть человека очень сложного»¹.

Понятие сложности характера вообще не является для размышлений Маяковского об искусстве чем-то случайным. В трактате «Как делать стихи» Маяковский оправдывает свои графические новшества тем, что «наша обычная пунктуация... чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение»².

Сама по себе переключка Маяковского с Пушкиным в столь общо названной «сложности» вряд ли могла бы вести за собою важные выводы. Но эти суждения окажутся связанными гораздо необходимее, если вспомнить слова Маяковского о Пушкине, иногда цитируемые просто как похвала: за несколько недель до знаменитого «Юбилейного» Маяковский призвал «тысячи раз» обращаться к Пушкину, чтобы учиться у него «максимально добросовестным творческим приемам, которые дают бесконечное удовлетворение и *верную формулировку взятой, диктуемой, чувствуемой мысли*. Этого ни в одном произведении в кругу современных авторов нет»³. Подчеркнутые слова объясняют, что для Маяковского особенно поучительно в пушкинском наследии. «Чувствуемая мысль» — это содержание лирического произведения, «верная формулировка» ее — это адекватность выражения выражаемому.

При таком требовании адекватности обращение Маяковского именно к пушкинским принципам лирического раскрытия характера могло состояться лишь в том случае, если воссоздаваемый им общий облик характера в чем-либо соответствовал пушкинскому, причем в меру этого соответствия. Одной из главных черт сходства и была устойчивая сложность, то есть многосторонность характера, и тот общий жизнелюбивый, утверждающий

¹ Выступление на диспуте «Политика Совкино». — В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 242.

² Там же, стр. 152.

³ Там же, стр. 74 (курсив мой. — В. С.).

склад мироощущения, который сказался, как видели, в отрывках из второго вступления в поэму о пятилетке.

Путь Маяковского-лирика от романтического самоутверждения к реалистическому утверждению «жизни сей» — это действительно аналогия пушкинскому пути со всеми поправками на время и обстоятельства.

Значительность таких «поправок» вряд ли требует пояснений. Здесь нет возможности хотя бы бегло разобрать проблему народности Пушкина и Маяковского, потому что даже при беглом обзоре предполагается специальное рассмотрение исторического развития самого понятия «народ», а тем более понятий «жизнь», «жизнелюбие» и проч. Изменение социальной и классовой основы таких понятий должно постоянно быть в виду любого, самого частного исследования, где говорится о народе, жизни и т. д. При этом представляется возможным не оговаривать специально таких общеизвестных различий, когда дается (как это имеет место в данном случае) сопоставление общих принципов и особенностей художественного воссоздания характеров у двух великих лириков разных эпох.

Могут показаться странными, во всяком случае неожиданными, поиски «пушкинского» начала в лирическом «Разговоре с товарищем Лениным», где тематическое родство исключается сразу, а с ним и возможность отдельных совпадений в этом плане. Однако речь идет о характере лирического героя, о самой направленности переживания и об общем принципе его воссоздания.

Стихотворение создано раньше отрывков ко второму вступлению, но переживание — и общая его эмоциональная подоснова, и данное образное выражение — есть определенное углубление и конкретизация существа того лирического состояния, которое позже отразилось в «Уже второй...». Та же обстановка «отошедшего», «стемневшего» рабочего дня, та же негромкая торжественность минуты подведения итога, которая сродни обстановке вечерней зари и поверки в войсках, когда в подтянутости ощущаешь и спокойную, чуточку горделивую уверенность в исполнении своего долга, и утомленную тишину. Но если в отрывках эта вечерняя торжественность настроения находила исход несколько отвлеченно, адресовалась космосу («в такие вот часы встаешь и говоришь...»), то в «Раз-

говоре» при прямом даже словесном сходстве («Я встал со стула, радостью высвечен...») — строгое, точное по-военному («хочется... рапортовать!») и задушевно-интимное обращение великого гражданина к великому вождю:

Товарищ Ленин,
я вам докладываю
не по службе,
а по душе...

Пребывание с собеседником наедине, когда «день отошел», всегда способствует наибольшей искренности признания, а здесь в мысленном разговоре с портретом Ленина эта искренность абсолютна: поэт исповедуется (каким бы странным ни казалось здесь это слово) перед лицом самого для него дорогого, самого образцово-высокого, — перед памятью человека, олицетворяющего *идеал служения революции*.

А именно в то время, в самые последние месяцы жизни, вопрос о своей личной роли как пролетарского поэта в деле революционной перестройки жизни приобрел для Маяковского до крайности болезненную остроту. Величайшему пролетарскому поэту приходилось отбиваться против нападков ревнителей «чистоты» пролетарской культуры, а также просто всякого рода недоброжелателей, приходилось доказывать, что он — революционный поэт, а не какой-нибудь «примазавшийся». Примеры тому бесчисленны. Можно себе, скажем, представить, с каким горьким чувством поэт поправлял председателя первой конференции пролетарских писателей, представившего его делегатам как «гостя», чего ему стоило утверждение, что пролетарский по происхождению писатель «в тысячу раз более понятен и несомненно в порядке политическом в десять раз полезнее», чем он¹ и т. п.

За несколько недель до «Разговора» В. Полонским и Д. Тальниковым были совершены грубые нападки на Маяковского как раз якобы за политическую его бесполезность. И Маяковский снова требует «подчинить всю... литературную деятельность публицистическим, пропагандистским, активным задачам строящегося комму-

¹ В. В. Маяковский, Полн. собр., соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 341, 344.

низма»¹, а в соответствии с этим — пересмотреть устоявшуюся табель «социальной значимости» современных писателей, поскольку «линия литературных наименований с линией литературного существа не совпадает»². В дни написания «Разговора» рассерженный поэт публично и резко заявляет в одном выступлении и повторяет в следующем: «Я считаю себя пролетарским поэтом, а пролетарских поэтов ВАППа — себе попутчиками. И сегодня на этой формуле я настаиваю»³.

Уже приведенное могло бы служить вполне достаточной и уважительной мотивировкой того, чтобы в мысленном разговоре именно с Лениным, который семь лет назад одобрил направление поэтической деятельности Маяковского как раз «насчет политики»⁴, излить свою большую обиду на незаслуженные нападки, на несправедливое отношение. Иначе говоря, личная горечь в этом случае сама по себе была явлением достаточно общественно и политически важным, чтобы стать фактом гражданской поэзии. И все-таки Маяковский этого не делает!

Лирическое обобщение обретает иной уклон, личная заинтересованность, горячность исповеди находят себя прежде всего в утверждении правоты ленинской партийной и хозяйственной политики, всей грандиозной, на ее основе разворачивающейся «работы адовой», при которой все издержки, неполадки, бюрократические выверты оказываются только «рядом» и не на уровне зловещих и неотвратимых бедствий, а просто в качестве «разной дряни и ерунды». Маяковский при этом чужд идиллических представлений о слабости врага, и вслед за заверением:

Мы их

всех,

конечно, скрутим,—

поэт добавляет:

но всех

скрутить

ужасно трудно.

Галерея «разных мерзавцев», многочисленных и многоликих («нет им ни числа, ни клички») — это не просто «личные» недруги поэта:

¹ В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 257—258.

² Там же, стр. 258—375.

³ Там же, стр. 376.

⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 33, стр. 197.

Кулаки и волокитчики,
подхалимы,
сектанты
и пьяницы...—

а если и «личные», то лишь в меру их общественной опасности, их классовой враждебности. Острота типизации, обычная у Маяковского образная оригинальность здесь приводит к новым достижениям. Таков собирательный образ внутреннего врага, которого поэт описал предельно сжато:

...в ручках сплошь
и в значках нагрудных,—

но для прозаического изображения которого понадобится несколько страниц (ср. «Кандидат из партии»).

Главное — лирическая позиция поэта, то есть лирический герой «Разговора», общий тонус его переживания, способность поэта в минуты лично самые тяжелые, суматошно неприятные, ставить поэтический акцент не на этом, а на самом важном — на жизнеутверждении, способность при воссоздании характерного переживания не «отвлечься» от своего непосредственного, субъективного чувства, не подменить, грубо говоря, свою печаль веселостью героя, а со всем своим идейно-эмоциональным состоянием занять верную позицию среди движущегося потока жизни, не в уединении от него. В типизации лирического переживания это отозвалось тем, что непосредственно личный мотив обращения к вождю в минуту тягостных раздумий, поскольку «многие» без Ленина «отбились от рук», оборачивается агитационно сильным, плакатно ярким словом благодарности и уверенности в победе над всей «дрянью»:

...Вашим,
товарищ,
сердцем
и именем
думаем,
дышим,
боремся
и живем!

«Маяковская» агитационность и плакатность выступают новаторской формой по-пушкински широкого утвер-

ждающего строя переживания, где сила чувства только обостряет все органы чувств, делает доступными им все явления жизни, до «дольной лозы прозябанья» включительно. Этот строй находит себя, например, в такой, казалось бы, совершенно второстепенной детали «верной формулировки», как повторение в конце стихотворения первой строфы,— прием, совершенно несвойственный Маяковскому в первую половину творчества, но часто применяемый в самое последнее время (см., например, «Лозунги к комсомольской переключке», «Урожайный марш», «Мрачное о юмористах», написанные одновременно с «Разговором», «Мы», «Октябрьский марш» и т. д. Можно вспомнить главу 6 поэмы «Хорошо!»). Во всех случаях сообщающий стихотворению дополнительный оттенок законченности, этот прием в лирическом «Разговоре» играет особенно важную *содержательную* роль, поскольку в переживании такого рода законченность, устойчивая определенность выражения есть дополнительный показатель качества характера, его устойчивости вопреки всем неприятностям.

«Разговор с товарищем Лениным» дает возможность говорить о развитии пушкинской линии в лирической типизации богатого, многостороннего, остро переживающего характера. Такая возможность возрастает при обращении к первому вступлению в поэму «Во весь голос», которое уже неоднократно уподоблялось пушкинскому «Памятнику».

Вероятно, сопоставлять эти произведения можно в самых различных планах. Ограничимся только прямо относящимся к нашей теме, тем более что в таком аспекте эти произведения еще не сопоставлялись.

Может быть, наиболее узко-«личное» место в поэме — строфа:

С хвостом годов
я становлюсь подобием
чудовищ
ископаемо-хвостатых.

Товарищ жизнь,
давай
быстрее протопаем,
протопаем
по пятилетке
дней остаток.

Относительно «чудовищ» все ясно. И здесь, как и в третьей части «Про это», ослепительно-прекрасный «XXX век» — жизнь «товарищей потомков» — не может быть сколько-нибудь удовлетворительно воссоздана с помощью современного опыта и поэтического арсенала, отсюда — прием контраста: по сравнению с коммунистическим будущим даже наш быт — «окаменевшее дерьмо»; светлое сегодня — «потемки» (тут еще, конечно, подчеркнута удаленность), а сам певец его — нечто «ископаемо-хвостатое». Последнее уподобление, не несущее, в отличие от омедвежения в «Про это», какого-либо развернутого образно-содержательного смысла, будучи лишь метафорой, соответствует целому ряду иных свидетельств резкой самокритичности Маяковского¹.

Что касается следующей строчки, то в беловике записной книжки отражен и такой вариант: «Товарищ жизнь, давай дружной протопаем...» Таким образом, окончательное слово «быстрее» здесь далеко не случайное, не первое попавшееся.

«Хвост годов» уже не мал, XXX век еще не близок... Ощущение скоротечности человеческой жизни и общая настроенность переживания в связи с этим, «широкий философский гуманизм»² роднит лирических героев Маяковского и Пушкина. Тем более что несколькими строками выше — по-пушкински великодушный призыв: «Сочтемся славою...» Переключка обоих поэтов как факт доказательств не требует, можно только углублять осознание этого факта. В буквальном смысле обращение к жизни с предложением «быстрее протопать» «дней остаток» означает настроенность на то, что, мол, «чудовищу» надо как-то *доживать* свое, и лучше уж проделать это скорее; в общем же контексте эта установка на доживание оказывается не каким-то пессимистическим срывом, но вполне естественной при любом оптимизме грустной задумчивостью по поводу ограниченности нашего земного века. Жизнеутверждающая поздняя лирика

¹ О целой «массе» своих недостатков, развившихся с «хвостом годов», Маяковский говорил, отвечая на вопрос, почему он не в партии (В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 12, ГИХЛ, М. 1937, стр. 306—307).

² Ан. Тарасенков, Пушкин и Маяковский, «Знамя», 1937, № 1, стр. 273.

Пушкина может послужить примером такого строя переживаний.

Но несущий в себе завидные возможности жизнеутверждения, этот «пушкинский» оптимизм в николаевской России вынужден был ограничиться лишь возможностью «в себе». В условиях научно оправданной борьбы за коммунизм, то есть за самые широкие и полные проявления жизни, «пушкинский» оптимизм развивает и обнаруживает новые безграничные перспективы.

Призыв лирического героя Маяковского «быстрой протопать» жизнь имеет для идейного содержания вступления, а значит, и для характеристики героя, еще одно, более важное значение. Обращение «товарищ жизнь» может быть понято не только как дружески-шутливая форма диалога с самим собою (предложение вместе пройти «дней остаток» говорит именно об этом значении), но и как торжественное обращение к Жизни — великому «товарищу» и спутнику человека, идущего в коммунизм, то есть в том значении, в котором на зов «товарищ!» должна оборачиваться «вся земля» («Про это»). Тогда лирический призыв к жизни — это неукротимое стремление как можно скорее и ближе придвинуть ХХХ век, загнать «клячу истории», хотя бы лично дорогой ценой собственных «дней остатка».

Однако и в такой осознанности исторической перспективы противопоставление лирического героя Маяковского пушкинскому вряд ли, конечно, допустимо как *противопоставление*. «Племя младое, незнакомое» — это не просто следующее поколение борцов против деспотизма, рабства и тьмы, это не просто люди второй половины XIX или первой половины XX веков. Это в строгом смысле — форма неотчетливого идеала жизни в будущем. «Коммунистическое далеко» Маяковского — это прежде всего утверждение не «далекости», а *дали*, беспредельности, утверждение того идеала будущего, который при всех грандиозных успехах никогда не может быть полностью отождествлен с данным сегодняшним днем, который всегда — манящая, окрыляющая перспектива.

Поэтому вся внушительная экспозиция поэтической боевой «техники» и достижений за двадцать лет, которая развернута на страницах вступления «Во весь голос», являясь гордым самоутверждением лирического героя, не несет в себе вместе с тем ничего от ненавистных

Маяковскому самодовольства и самоуспокоенности. Лирический герой его последнего замысла — не сытый жизнью боец, чья философская умудренность идет об руку с оскудением силы. Его герой перед трагическим концом — «недолюбивший» и «недодравшийся», «в сплошной лихорадке буден» весь устремленный вперед, как свернутая пружина, еще только разворачивающаяся в полную силу.

Этой упругой энергией пропитано в *posthume* Маяковского все — от образа «влюбленного» «старого ветра», играющего «на гитаре телеграфных проводов», до радостного осознания того, что, несмотря ни на какие седины и «серебро годов», к нему *никогда*, «вовсеки» не придет «позорное благоразумие».

Проблема традиций в лирическом выражении характера у Маяковского могла быть здесь, как сказано в начале, только намечена. Разумеется, имена двух предшественников — не исчерпывающий список, хотя данная статья пыталась показать, что именно эти традиции — блоковская и пушкинская — являются ведущими: ведь речь идет не вообще о лирике (и тем более не вообще о творчестве) Маяковского, а о *принципах воссоздания* характера в ней.

При этом ложным было бы упрощенное представление, согласно которому лирическое раскрытие характера у Маяковского на первом этапе целиком «покрывается» блоковской традицией, а непосредственно за тем — пушкинской. Влияние этих традиций, при всей их значимости, не столь универсальное и постоянное. Так, традиция, условно названная блоковской, сказывается преимущественно в лирических поэмах и монологах про «это», на темы «личного быта», и гораздо ограниченнее и косвеннее — в стихах, воспевающих Октябрьскую новь, где характер раскрывается в своей самой сильной, коммунистически-совершенной, «завершенной» стороне. Эта традиция, таким образом, как бы пульсирует, вспыхивая и затухая в разных по идейно-художественной задаче произведениях, относящихся к первой половине творчества. Только в таком оговоренном смысле, как мне хотелось показать даже в отборе произведений, и можно

говорить о блоковском или пушкинском элементах в традициях, претворенных Маяковским.

Дальнейшее исследование проблемы не только приведет к обнаружению новых важных традиций, но и к углублению предложенного в данной статье представления о «блоковской» и «пушкинской» линиях. Я старался подчеркнуть закономерность ориентации Маяковского на эти традиции, которая определяется не наличием отдельных образно-структурных и проч. совпадений, которые сами по себе в большом историко-литературном плане мало о чем говорят: понятие традиции прежде всего предполагает особое тяготение к тем или иным содержательным формам, предпочтительное внимание к ним.

Традиция неизбежна в области, уже ранее разработанной, «обжитой». Всякая такая освоенная форма или линия развития неизбежно традиционна в самом прямом значении. Поэтому любое явление, которому мы приписываем некую традиционную нагруженность, должно непременно рассматриваться как закономерное звено, ступень в развитии данной формы. Поэтому, когда мы, например, говорим об осязательности пушкинского начала в лирическом выражении характера Маяковского, нам надо установить, чем стало в новых историко-общественных условиях, а также в условиях нового художественного опыта то классическое выражение характера, которое, характеризуя «ясную» пушкинскую лирику, пришло к нам через ряд промежуточных ступеней освоения.

Лирическое выражение характера у Маяковского традиционно не потому, что в формах его сверх собственно «новаторского» есть-де еще что-то похожее на Пушкина или Блока, а потому, что оно выступает на уровне и в цепи высочайших вершин, через которые *с необходимостью* пролегает путь исторического развития и совершенствования лирики.

**ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ
М. ШОЛОХОВА И КЛАССИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ**

Творчество М. Шолохова, новаторское по содержанию и по форме, с исключительной глубиной и силой выражающее движение народных масс в эпоху социалистической революции, подготовлено всем предшествующим литературным развитием, в первую очередь идейно-художественными открытиями русского реализма XIX века.

Шолохов сам подчеркнул присущее ему чувство связи с культурой прошлого, особенно с русской литературой XIX века: «Существуют такие писатели, на которых Толстой и Пушкин не влияют... Ей-богу, на меня влияют все хорошие писатели. Каждый по-своему хорош. Вот, например, Чехов. Казалось бы, что общего между мною и Чеховым? Однако и Чехов влияет! И вся беда моя и многих других в том, что влияют они на нас мало».

Вопрос о традициях для писателя социалистического реализма, выступающего и осознающего себя законным наследником идейно-художественных завоеваний прошлого, имеет первостепенную важность и значение; не случайно поэтому рассмотрение этого вопроса занимает очень значительное место в советском литературоведении.

Проблему традиций и новаторства ставили почти все исследователи творчества Шолохова. Однако в ценных и интересных статьях и книгах, посвященных автору

«Тихого Дона», можно встретить неточные, а подчас и ошибочные положения в решении этой сложной проблемы.

До сих пор не преодолен формальный, неисторический подход к осмыслению традиций. Традиции часто сводятся к «приемам», которые заимствуются писателем у предшественников и могут быть наполнены любым содержанием¹, или рассматриваются как близость стилистического порядка. Так в эпопее Шолохова открывают «гоголевские места» и даже пересчитывают их².

В результате формального и неисторического осмысления проблемы, традиции резко противопоставляются новаторству как нечто несовместимое с ним. Новаторство видят только в том, что нетрадиция, то есть ищут совершенно небывалых приемов-форм.

Теоретически уже давно осознано, что традиция не предполагает заимствования приемов, что она представляет собой возрождение и переосмысление определенных моментов эстетического освоения действительности, идейно-художественных открытий, имевших место в прошлом; как следствие этого порой возникают «похожие» приемы, формы, черты стиля.

Традиция не противоположна новаторству; традиции и новаторство — диалектически связанные, *взаимопроницающие* категории художественного творчества. В традициях осуществляется преемственность, составляющая основу историко-литературного процесса, и они же (традиции) выступают как необходимый момент нового творчества, его содержания и формы, являются показателем

¹ Показательна в этом смысле одна из последних работ И. Лежнева «Традиция и новаторство в творчестве Шолохова» («Знамя», 1954, № 12), известный итог многолетнего изучения шолоховского творчества. В этой статье соотношение традиций и новаторства предстает как использование и переосмысление традиционных приемов-форм. См., например, следующие рассуждения исследователя о «многоголосии» у Шолохова: «...В шолоховском мастерстве многоголосия есть черты традиционные и черты новаторские. Новым в рамках этой художественной формы, привнесенным Михаилом Шолоховым, является то, что унаследованные из сокровищницы классического искусства приемы, приспособленные (!) рукой писателя для отражения новой действительности, используются им несравненно шире, разнообразнее, полнее, нежели они использовались до него. Отсюда богатство разновидностей многоголосия...» (стр. 196).

² Такого подхода не избежала и Т. Хмельницкая, автор ценной статьи «Реализм Шолохова» («Звезда», 1948, № 12), содержащей много верных суждений по данному вопросу.

идейно-художественного своеобразия искусства на новом этапе. Сфера действия традиций порою не ограничивается пределами творческого метода; великая эстетическая традиция как бы «шагает» через методы и направления, не признает никаких временных границ и может во всю силу зазвучать в ту или иную эпоху¹.

Изучать традиции в творчестве художника не значит изучать *старые* формы, то, что изжило себя, снято и преодолено поступательным развитием литературы,— это значит изучать вечные, неумирающие ценности искусства, жизнь и движение эстетических открытий прошлого, закономерность их возрождения и развития на новом этапе, в новой художественной системе.

Вместе с тем из того факта, что традиция не противоположна новаторству, было бы неправильно сделать вывод, что новаторство художника сводится только к возрождению и переосмыслению традиций. Действительность, которая осваивается художником, отливается в новые формы, вызывает к жизни новые идейно-художественные открытия.

В творчестве Шолохова, представляющем собой «пример вдохновенного служения делу коммунизма» (Н. С. Хрущев), запечатлено могучее содержание великой эпохи пролетарской революции, созданы характеры большого социально-исторического обобщения, углубляющие и обогащающие наше представление о закономерностях судеб человеческих и судеб народных в революции.

Шолохов — художник ищущий, стремительно развивающийся, особенно в период яркого, бурного начала творческого пути. На протяжении всего его творчества, от ранних рассказов и до последней опубликованной повести «Судьба человека», происходит переосмысление старых, открытие новых принципов изображения действительности в ее неуклонном поступательном движении, и вместе с тем всюду сохраняется специфически «шолоховское», лишь ему присущее своеобразие.

Важно всегда учитывать, что своеобразие художника раскрывается не только в его собственных идейно-художественных открытиях (новаторство в узком смысле), —

¹ Поэтому, в частности, анализ проблемы традиций и новаторства, косвенно дающий большой материал для суждений о природе творческого метода писателя, не всегда приводит непосредственно к выяснению специфики метода.

не в меньшей мере оно раскрывается при изучении тех традиций, которые питают его творчество, которые он возрождает к новой жизни. Писателя социалистического реализма больше, чем всякого другого, отличает пафос возрождения великих многообразных традиций, тех идейно-художественных завоеваний прошлого, которые не получили развития вследствие того, что сама действительность, как объект художественного изображения, сопротивлялась их полному осуществлению.

В литературе о Шолохове полнее всего исследованы традиции Н. В. Гоголя и Л. Толстого, что свидетельствует об их живой силе в эстетическом освоении революционной действительности, нашей современности.

В работах послевоенных лет¹ явно наметился новый плодотворный поворот в рассмотрении проблемы традиций в творчестве Шолохова — изучение связей писателя с М. Горьким, чье творчество является важнейшим фактором художественного развития современной прогрессивной литературы мира.

Меньше оказались исследованными традиции Пушкина и Чехова, о которых упоминает сам Шолохов. Совсем не поставлен вопрос о связях Шолохова — крупнейшего художника современности — с мировым историко-литературным процессом, несмотря на то, что в характере главного героя эпопеи «Тихий Дон» писатель раскрывает некоторые черты, которые привлекали глубокое и пристальное внимание многих писателей мировой литературы.

В данной статье вопросы традиций и новаторства рассматриваются в связи с проблемой литературного характера, который, воплощая в себе неразрывное единство содержания и формы, сосредоточивает общественную, философскую, этическую проблематику произведения. Поэтому рассмотрение вопросов традиций и новаторства сквозь призму своеобразного характера, созданного художником, может быть особенно плодотворным: оно дает возможность выявить идейно-эстетическое своеобразие писателя, его новаторство в широком смысле.

¹ См., например, книгу Л. Якименко «Тихий Дон» М. Шолохова», М. 1956; сб. статей «Михаил Шолохов», изд. Ленинградского университета, Л. 1956, и др.

Шолохов вошёл в литературу социалистического реализма как писатель большой эпопейной темы, глубоко раскрывший своеобразие народного характера своей эпохи, запечатлевший героический подвиг революционного народа — деятеля и творца пролетарской революции.

В самой общей форме можно было бы сказать, что творчество Шолохова связано с литературным наследием именно по этой линии идейно-художественных открытий — в разработке эпопейной темы, в принципах создания народного характера. Больше всего у него созвучий с теми произведениями русской литературы XIX века, в которых тема судеб народа получала наибольшее выражение и развитие: с «Капитанской дочкой» Пушкина, с «Тарасом Бульбой» Гоголя, с «Войной и миром» Л. Толстого, с эпическими произведениями Горького, развивающими тему народной России в ее отношении к грядущей революции.

В задачи настоящей статьи не входит рассмотрение всех литературных характеров шолоховского творчества, решение всех вопросов, связанных с темой традиций и новаторства. В статье проанализирован образ, рисующий донского казака-земледельца, одновременно труженика и собственника, со сложным, противоречивым отношением к революции — центральная проблема творчества Шолохова, выдвинутая самой жизнью, революцией, — и рассмотрены те литературные традиции, которые, как представляется, в наибольшей степени подготовили появление этого своеобразного шолоховского образа, ярко воплотившего особенности художественного новаторства замечательного писателя нашей современности.

1

Со второй половины XIX века в русской реалистической литературе, в ее содержании и всей художественной структуре, происходят существенные изменения, свидетельствующие о чуткой реакции лучших представителей реализма на те сдвиги в жизни русского общества, которые предвещали революцию. Тема судеб народа, ознаменовавшая все развитие русской литературы, не

только особенно широко освещается в это время, но и становится формообразующей, определяющей все художественные категории и особенности произведения.

Эпопейные принципы освоения действительности, выявляющие процесс активизации народа, повышения его исторической роли при новой расстановке общественных сил, в условиях небывало сложной общественной дифференциации, начинают характеризовать все эпические формы.

С гениальной глубиной и силой эти черты выражены в творчестве Л. Толстого, явившемся, по словам Ленина, «зеркалом русской революции».

Одной из основных черт эпопейной характеристики Л. Толстого является наличие в его произведениях художественной антитезы: характеристики строятся на явно выраженном противопоставлении в людях естественного и искусственного, искреннего и показного, сердечного и бездушного. Эта антитеза есть своеобразное художественное отражение антагонистического конфликта эпохи — конфликта между народом и эксплуататорскими классами.

В категориях антитезы Толстой выявляет сложившееся острейшее противоречие между господствующим, но уже изжившим себя, опустошенным миром паразитирующей знати и трудовым народом, носителем силы, здоровья, добра и красоты.

В формах той же антитезы, получившей чрезвычайно многообразное выражение, раскрывается в произведениях Толстого и конфликт в одной социальной среде, которую писатель преимущественно исследует и в которой еще находит (особенно в ранний период творчества) деятельные силы нации, — в среде дворянства. С размежевания героев, принадлежащих к этому кругу, начинается «Война и мир». Толстой изображает светскую гостиную Анны Павловны Шерер. Это мир показных чувств, фальши и всякого рода условностей. Большинство гостей Шерер (и сама хозяйка в первую очередь) чувствует себя в этой атмосфере легко и удобно. Но есть и другие, которые кажутся чужими и ненужными в этом кругу, где все естественное в людях возбуждает неприязнь и беспокойство. С таким чувством взирала Анна Павловна на вошедшего Пьера:

«...При виде вошедшего Пьера в лице Анны Павловны изобразилось беспокойство и страх, подобный тому, который выражается при виде чего-нибудь слишком огромного и несвойственного месту. Хотя действительно Пьер был несколько больше других мужчин в комнате, но этот страх мог относиться только к тому умному и вместе робкому, наблюдательному и естественному взгляду, отличавшему его от всех в этой гостиной».

Изображая дворянского героя, противостоящего бездушной великосветской среде, способного к росту и развитию, Толстой создал характеры «текучие», движущиеся к сближению с народом под растущим давлением революционного протеста многомиллионных масс; они «естественны» потому, что на них меньше сказались разобщение человека, принадлежащего к привилегированным, эксплуататорским классам, с народом. В этих дворянских героях Толстой находит непреходящие общечеловеческие этические ценности: доброту, ум, жизнелюбность, талантливость, храбрость, честность, которые делают их способными принять участие в общенародном подвиге — в освободительной войне 1812 года.

Принцип антитезы плодотворен и содержателен лишь в произведении, которое освещает судьбы человеческие в неразрывном и глубоком единстве с судьбами народными, в котором герои выступают носителями начал национальной и народной жизни. Категории антитезы вырастают из художественного осознания стихий, противоборствующих в народной жизни, в различных общественных пластах, которые исследует писатель. Характеры, освещаемые в антитезе, определяются и оцениваются по отношению к решающему делу времени, к народному движению: к справедливой войне, к революции, к национальным движениям народов за освобождение. В смене художественных антитез отражается движение народной жизни, ее противоречий.

В творчестве М. Горького, который поставил эпопейную тему народа в революции, художественная антитеза возникла на новой жизненной основе, обнажив новые социальные противоречия.

В произведениях основоположника социалистического реализма нашел реализацию новаторский, смелый замысел, осуществить который было под силу только великому пролетарскому писателю, — исследовать русское обще-

ство, различные его слои в их отношении к грядущей революции, исследовать силы, движущие русским народом, их революционную действенность, их революционизирующее влияние на сознание масс. Этот замысел особенно четко и определенно оформился у Горького после первой русской революции 1905 года. Писатель с предельной ясностью почувствовал, что опыт революции не прошел даром для народа, что ее действие проникло «в темную гущу русской жизни до самого дна», взмесив, перепутав, взбунтовав «все извечно устоявшееся в ней, взбодлив добрые начала жадным стремлением к развитию, вызвав смертные судороги злых начал»¹.

Горький обращается к исследованию социальной психологии самых разнообразных сословий и слоев русского государства: выходцев из деревень, деклассированного люда, фабричных и промысловых рабочих, интеллигенции, представителей наиболее многочисленных слоев России — мещанства и крестьянства.

Творчество Горького в этот период представляет собой непрерывный, страстный, полный веры в людей поиск человеческой красоты, величия и гармонии и во имя этой цели постоянно обнажает «трудную грязную драму борьбы человеческого и животного», рабьего начала пассивности и активного, деятельного отношения к миру.

Неутомимая, всеобъемлющая разведка художника обнаружила необычайную сложность и пестроту жизни и характеров. После первой революции в России не осталось и следа от старых устойчивых социальных категорий, застывших в своей сложившейся определенности.

В резко подчеркнутом виде выступает в горьковских произведениях художественная антитеза человеческого и животного, как доведенный до накала антагонистический конфликт, схватка враждебных начал, в результате которой неминуемо наступит какая-то иная, лучшая жизнь.

Для творчества Горького этого периода знаменательна сама напряженность, сила и страстность изображаемой им борьбы противоположных начал в людях, которая предстает как непрерывный процесс «расширения и

¹ М. Горький, Статьи 1905—1916 гг., изд. 2-е, «Парус», Пг. 1918, стр. 76.

суживания» «взбунтованной» души. В такие моменты приоткрывается возможность нового развития человека, кажется, еще последнее усилие — и человек сумеет победить «стихию в себе и вне себя». Никакая тьма до-революционной российской жизни, которую писатель в поучение людям изображал, не подрывает веры Горького в нового человека, в его «непрерывно растущий характер», собирающий по крупицам и конденсирующий в себе революционную энергию сопротивления и протеста.

Наследуя от Л. Толстого и Горького принцип эпической характеристики героя, раскрывающегося в антитезе, Шолохов создает характеры, которые воплощают самые существенные, глубинные стихии народной жизни на новом этапе ее развития, в эпоху свершения и победы социалистической революции. В творчестве Шолохова развернута антитеза человечности и зверства, особенно ярко выраженная и заостренная в ранних рассказах и «Тихом Доне», — там, где она органично связана с основным героем Шолохова этого периода — казаком-средняком и помогает раскрыть его стихийные, противоречивые крестьянские влечения.

В рассказах Шолохова, которыми начинается творческий путь молодого писателя, изображен мир, расколотый на два враждебных лагеря, мир как ожесточенная схватка непримиримых сил в вооруженном столкновении, как кровавая, полная жертв и потерь классовая борьба. Героями движет классовая ненависть, в них сталкиваются противоборствующие начала: власти традиций, собственническим чувствам в человеке противостоит взращенный веками угнетения и эксплуатации социальный протест, порыв к новой, справедливой жизни.

Художественная антитеза в рассказах Шолохова резко подчеркнута, заострена — подобно тому, как антагонистичны борющиеся лагеря. Человечность и зверство выступают у Шолохова как резко контрастные характеристики защитников нового, революционного мира и его врагов.

Так обычно освещается проблема человечности и зверства в работах о Шолохове послевоенного периода¹; эти общие наблюдения справедливы, однако они отнюдь не

¹ Л. Якименко, «Тихий Дон» М. Шолохова. О мастерстве писателя, «Сов. писатель», М. 1954, стр. 15.

решают интересующей нас проблемы во всей ее сложности. Дело в том, что названная антитеза используется молодым писателем и как путь к художественному осмыслению двойственной крестьянской психологии героя, казака-земледела, его сложного поведения в революции.

В раннем, высокохудожественном рассказе «Жеребенок» действие происходит на Дону. Трофим, казак эскадрона красных, хозяин ожеребившейся кобылы, не может убить жеребенка, как требует приказ военного времени: «домашний» вид жеребенка, его «тонкие пушистые ножки» словно заворожили его. Эскадронный командир, тоже поддавшись обаянию живого существа, не стал добиваться выполнения приказа, хотя жеребенок и мешал всем в бою.

Жалость к жеребенку дорого обошлась Трофиму. При переправе эскадрона через Дон Трофим, невзирая на преследование белых, бросился к тонущему животному («услышал он крик, который до холодного ужаса был похож на крик ребенка»). Стрельба смолкла во время отчаянных усилий человека спасти лошадь. Офицер, захваченный необыкновенным зрелищем, отдал команду не стрелять. Но как только Трофим благополучно выбрался на берег, тот же офицер «равнодушно двинул затвором карабина», и «на песке, в двух шагах от жеребенка, корчился Трофим, и жесткие посиневшие губы, пять лет не целовавшие детей, улыбались и пенились кровью».

В этом рассказе с предельным лаконизмом и выразительностью передана жестокость классовых схваток; изуверству врага — белого офицера противопоставлено человеческое начало в казаке Трофиме, воюющем на стороне красных. Вместе с тем Шолохов показал, что поступок Трофима, полный волнующей человечности, явился причиной его собственной бессмысленно жестокой гибели, больше того — мог привести к разгрому всего отряда красных. Писателю удалось раскрыть противоречивость и объективную вредность, казалось бы, благородных чувств героя, порожденных стихией крестьянских влечений, которой подчиняется все его поведение. В этом рассказе намечается уже та социальная основа поступков героя, которую Шолохов развернет позднее в трагедии Григория Мелехова.

В человеческом поступке Трофима проявилась самая суть его натуры крестьянина-труженика, живущего в не-

посредственной близости и единстве с миром природы. Ощущением могучей стихийной ласки и добра в природе, как чего-то органически ей свойственного, пронизан рассказ о жеребенке.

«Среди белого дня возле навозной кучи, густо облепленной изумрудными мухами, головой вперед, с вытянутыми передними ножонками выбрался он из мамашиней утробы и прямо над собою увидел нежный, сизый, тающий комочек шрапнельного разрыва, воющий гул кинул его мокренькое тельце под ноги матери. Ужас был первым чувством, изведанным тут, на земле... За станицей в лугу пулемет доканчивал ленту, и под его жизнерадостный строчащий стук, в промежутке между первым и вторым орудийными выстрелами, рыжая кобыла любовно облизала первенца, а тот, припадая к набухшему вымени матери, впервые ощутил полноту жизни и неизбывную сладость материнской ласки».

В рассказе так тонко и глубоко передано живое обаяние природы, полной созидательных и добрых начал, ее могучая власть над человеком и особенно над шолоховским героем, неразрывно связанным с ней большими, волнующими чувствами, что без тени сомнения и недоверия воспринимается читателем потрясающий финал рассказа — эпизод страшной смерти Трофима ради спасения тонущего жеребенка.

Герой рассказа проявляет такое сильное чувство по отношению к животному не только потому, что он видит в нем живое существо, доброе начало жизни, — с жеребенком связано у него самое дорогое его воспоминание из мирной жизни — воспоминание о мирном труде. Это очень тонко подчеркнуто в рассказе одной выразительной сценкой. Однажды Трофим увидел эскадронно-го командира за необычным занятием — плетением половника.

«...Пальцы, привыкшие к бодрящему холодку револьверной рукоятки, неуклюже вспоминали забытое, родное — плели фасонистый половник для вареников.

...Трофим, проходя мимо, поинтересовался:

— Половничек плетете?

Эскадронный увязал ручку тоненькой хворостинкой, процедил сквозь зубы:

— А вот баба-хозяйка — просит... Сплети да сплети. Когда-то мастер был, а теперь не того... не удался.

— Нет, подходяще,— похвалил Трофим».

Из этой маленькой сценки становится особенно ясно, почему эскадронный командир стал соучастником Трофима, почему они оба не смогли уничтожить жеребенка. В этом повинен домашний вид «несуразного стригуна», говорящий о добре, ласке, мире и любви, чего жаждала душа людей, изголодавшихся по этим чувствам в военной обстановке. Вместе с тем уже в ранних рассказах Шолоховым с огромной силой была передана и тоска по труду, «забытому, родному», которого, казалось, просят сами руки человека.

Труд — главный источник человечности шолоховских героев, залог их богатейших, неисчерпаемых духовных возможностей и духовного роста.

В критике 30-х годов человечность шолоховского героя недооценивалась, в ней пытались видеть проявление абстрактного гуманизма, «жалостные эпизоды», которые рассчитаны на достижение драматического эффекта и свидетельствуют о крестьянской идеологии писателя, не перешедшего на пролетарские позиции. «Шолохов,— писал А. Селивановский,— старательно отмечает и отбирает случаи такой человечности,— тем старательнее, чем суровее и беспощаднее обстановка войны и революции»¹. Такое освещение этой важнейшей для Шолохова проблемы сейчас уже никого не может удовлетворить.

Действительно, некоторые рассказы Шолохова (но далеко не все) еще не дают большой исторической перспективы, в них не всегда выявлена логика классовой борьбы — та движущая сила поступательного развития жизни, которое так ощутимо передано в его эпосе. Однако неправильно преуменьшать значение человечности в герое Шолохова, которая позднее так глубоко и в таком противоречивом богатстве драматических аспектов будет раскрыта писателем в главном герое «Тихого Дона».

В рассказе «Жеребенок», как и в ряде других, уже намечается в основных моментах та новаторская творческая концепция героя, жертвы своей сраченности с традицией казачье-крестьянского земледельческого быта, которая получит затем законченное и совершенное воплощение в эпосе.

¹ А. Селивановский, Предисловие к кн. Шолохова М. «Лазоревая степь», М. 1933, стр. 11, 6.

Герой Шолохова, повинувшись побуждениям своей вечной природы труженика, способен совершить самый высокий, самоотверженный поступок, но часто именно в этом поступке особенно рельефно выражается трагическое противоречие между благородством чувства и уязвостью крестьянского кругозора. Трагизм тем несомненное, чем ярче раскрыта властвующая над героем сила традиции.

В «Тихом Доне» Шолохов достигает полной идейно-художественной зрелости. В этой подлинно народной эпопее поставлены вопросы, имеющие всемирно-историческое значение,— о судьбах народа в революции, об отношении «непролетарских трудящихся масс» (В. И. Ленин) к социалистической революции.

Со смелостью подлинного новатора Шолохов берет социально-исторический конфликт эпохи в его самой острой форме. Он изображает казачество, сохранившее, по характеристике В. И. Ленина, «особенно много средневековых черт жизни, хозяйства, быта», среду, в которой Ленин еще в 1917 году усматривал «социально-экономическую основу для русской Вандеи»¹. Героем эпопеи является донской казак-середняк, в душе которого остро конфликтно переплетены чувства труженика и собственника. Принимавший участие в осуществлении социалистической революции, Мелехов на другом ее этапе, вопреки своим интересам труженика, попытался вместе с казачьей массой сопротивляться могучему движению исторического процесса, от старого отбился, к новому не пристал, оказался чужим среди подонков старого мира, недобитых революцией, и не нашел себе места в рождающемся мире социализма.

Образ героя эпопеи Шолохова — органическое звено в цепи величайших художественных открытий его предшественников-реалистов, создавших чрезвычайно сложные, внутренне богатые и диалектически противоречивые человеческие характеры. Шолохов создал характер человека, мятущегося под воздействием противоположно направленных социальных начал, трагической жертвы этой социальной двойственности, характер, который с потрясающей глубиной и силой обнажает колоссальные трудности исторического движения к новому в переходную

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 26, стр. 15.

эпоху и в то же время с неопровержимой убедительностью доказывает неодолимость и неизбежность победного движения истории, расширяющего горизонты, открывающего перспективы огромного мира новых человеческих отношений.

В истолковании этого образа, исполненного глубочайшей правды познанной жизни и ее противоречивых тенденций, до сих пор не существует единой точки зрения.

Наиболее распространен в настоящее время взгляд, согласно которому трагедия Григория Мелехова — трагедия отщепенца, ищущего «третьего пути» в революции, крах человека, не сумевшего прийти к революционному народу.

В личной судьбе Григория Мелехова действительно с огромной силой показана несостоятельность идеи «третьего пути» в революции, но в этом только одна сторона образа героя, точнее, одно из проявлений этого сложного, противоречивого характера, в котором отчетливо прослежены и выявлены две тенденции, соответствующие двойственной социально-психологической природе середняка, в самом контрастном, резком их соединении.

Шолохов беспощаден в обнаружении отрицательных тенденций, свойственных герою; Григория Мелехова, кровно связанного с народом и своей любовью к труду и своей ненавистью к эксплуататорам, Шолохов доводит до самого страшного падения: в какой-то период он оказывается одним из вожakov контрреволюционного восстания на Дону против советской власти, палачом лучших представителей революционного народа; еще этап — и он в банде Фомина, отщепенец, которого осуждают и от которого отворачиваются те казаки, в чьей поддержке он недавно находил оправдание своим действиям.

Общественная трагедия Григория усилена изображением его страшной личной судьбы. Все связанные с Григорием люди, обладающие большими потенциальными возможностями, незаурядными духовными силами, оказываются беспощадно искалеченными. Его семья, самые близкие ему люди один за другим гибнут на его глазах, и он, их опора и надежда, в конечном счете является невольным виновником их гибели.

В раскрытии собственнического начала в центральном характере эпопеи во всю силу звучит обличительный, не-

примиримый голос писателя-коммуниста, который самый суд над героем превращает в неотразимую по воздействию картину гибельности «третьего пути» в революции, пути Григория Мелехова.

Однако каждый, кто погружается в поэтическую атмосферу, созданную Шолоховым, не может не испытать горячей заинтересованности в судьбе главного героя. Общий замысел «Тихого Дона» — изображение трудного пути народа в революции — раскрывается и в личной судьбе Григория, в его поисках и метаниях.

В Мелехове противоречиво сплетаются черты старого и нового: то мы видим в нем человека, находящегося и действующего под влиянием среды, зависящего от собственнического, косного уклада казачьей жизни, то радостно обнаруживаем в нем качества растущего человека, протестанта против среды, черты, рожденные революционным временем, поддержанные традициями свободолюбивого в прошлом казачества.

Судьба Григория, острота присущих ему противоречий, передает трудное движение к революции среднего казачества, наиболее политически незрелых слоев народа царской России. На протяжении всей эпопеи, на каждом повороте жизненного пути Григория писатель неизменно заставляет задуматься о возможностях, заложенных в характере героя. Даже самое его отщепенство в момент, когда казачество круто поворачивает к признанию советской власти, а он оказывается в банде Фомина, сознавая всю обреченность попыток вернуться к старому, лишь подчеркивает неотвратимый ход истории, неодолимость движения к новому не только масс, но и Григория. В этом отношении представляется правильным освещение финала эпопеи в статье А. Ф. Бритикова. Настаивая на мысли, что в основе образа Григория и идейно-художественной проблематики «Тихого Дона» лежит не концепция отщепенства, а более широкая, емкая концепция исторического заблуждения (герой разделяет заблуждение определенных слоев трудящегося казачества), автор смог по-новому осветить широту обобщения, заключенного в образе героя.

В финале эпопеи, как пишет А. Ф. Бритиков, Григорий так и не узнал правду, за которую следовало бороться, но он признал ошибочность пройденного пути. Отказываясь искать «легкую жизнь», повинуюсь непреоборимому

стремлению вернуться в родной хутор, к людям, к миру, он уходит из землянки дезертиров, идет туда, где его ждет расплата.

В «Тихом Доне» «...оптимистическое в истории передано не только через образы сознательных революционеров, но и через образ трагически запутавшегося трудящегося человека»¹.

Искания Григория — это и этапы отрыва от народа, это и противоречивое, трудное, обильное ошибками и заблуждениями движение к освобожденному народу, ибо весь исторический опыт, пережитый героем как личная трагедия, приводит его к краху реакционных иллюзий, свойственных непролетарским трудящимся массам в определенный период исторического развития.

В образе центрального героя воплощены поэтому не только отрицательные тенденции, свойственные казачьей среде (склонность к политическим иллюзиям, неустойчивость), но одновременно (что очень важно для шолоховского героя) и многие положительные начала.

В «Тихом Доне» дано новое решение художественной антитезы человечности и зверства, которая в рассказах Шолохова выступала в известной степени в статической неподвижности: на одном полюсе (в среде борцов за новое) торжествовало человеческое, на другом (в стане старого мира) — зверское. Прав был И. Лежнев, который утверждал, что в своем раннем творчестве Шолохов еще не умел раскрыть социально-психологические противоречия, бушующие в душе среднего казака: «что демократизм и антинародность, гуманность и лютость — враждебные между собой сожители *в одной и той же груди*, Шолохов еще не видел тогда»².

Власть крестьянского уклада над героем, которую Шолохов так ярко раскрыл в рассказах, в эпосе выступила во всем своем социально-классовом наполнении, как сила собственнического начала. Против собственника и собственнического мира Шолохов борется теперь, не только разоблачая звериное обличье врагов нового мира, но и бичуя это начало в противоречивом образе середняка-труженика. Фокусом художественного анализа в эпосе становятся раздирающие его социально-психологические

¹ Историко-литературный сборник, М.—Л. 1957, стр. 169.

² И. Лежнев, Михаил Шолохов, М. 1948, стр. 53.

противоречия, и художественная антитеза выступает не только как выражение конфликта двух разных политических лагерей, — она характеризует теперь один социальный слой — промежуточный, с его шатаниями, колебаниями, политической неустойчивостью.

Средствами ярко выявленной антитезы изображено, в частности, столкновение Григория Мелехова с Чубатым, проповедником националистической идеологии, казачьей самостийности.

Чубатый — казак со сложившейся философией чело-веконенавистничества, человек с волчьим сердцем, взгля-да которого боятся животные. Он неторопливо и настойчи-во внушает Григорию свои воззрения на жизнь, говорит об истреблении людей как о добром и полезном деле. «Жи-вотное без потребности нельзя губить, — телка, скажем, или еще что, — а человека уничтожай. Поганый он, человек».

Григорий встретился с Чубатым в дни империалисти-ческой войны, когда в нем крепнут новые настроения — он полон протеста против войны, этой человеческой мясо-рубки, в нем постоянно живет и его точит «боль по че-ловеку», долго преследует зарубленный «зря» австриец.

Отношение Григория к Чубатому складывается не сразу. Сначала это яростный протест, попытка убить Чу-батого из-за пленного австрийца, которого тот зарубил по собственному произволу. Потом — известное объединение с ним, известное взаимное согласие.

Сближение с Чубатым — один из кульминационных моментов пути Григория в направлении к прошлому, к победе в нем традиционных, косных начал старой жизни.

Чувство собственника, националистический инстинкт казака — вот те темные омуты, которые порою затяги-вают его, активизируя в нем звериные ненавистнические, злобные инстинкты.

Не менее отчетливо в образе главного героя просле-жено и противоположное начало. Писатель показывает раскрывающееся в поступках Григория богатство его ха-рактера, его человечность.

Знаменателен случай с диким утенком, которого Ме-лехов нечаянно перерезал косой. Григорий испытывает острую жалость; эта способность глубоко сочувствовать страдающему живому существу отличает его на протя-жении всей жизни. Именно эти чувства движут им, когда в полку, где Мелехов служил до начала империалисти-

ческой войны, солдаты-казаки изнасиловали горничную Франю, а Григорий, единственный в этой разложившейся от безделия и скуки лагерной жизни толпе, яростно пытался защитить ее.

Особенно волнующим является эпизод спасения Степана Астахова. В одном из боев на германском фронте Мелехов случайно увидел спешенного, растерявшегося, погибающего Степана, и не чувство ненависти или желание избавиться от законного претендента на Аксинью охватило Григория — «обожженный внезапной и радостной решимостью», он спасает своего врага и соперника.

После революции Григорий, уже находясь в стане белых, не раздумывая и не колеблясь, спешит на помощь попавшим в плен бывшим товарищам, а теперешним врагам — Михаилу Кошевому и Ивану Алексеичу Котлярову.

Поведение Григория свидетельствует, что ему свойственно сильно развитое чувство ценности человеческой личности. Он стихийно враждебен всякому насилию и произволу и по отношению к себе и по отношению к другим. Это не осознанное до конца представление о ценности человека порождено в нем революционной эпохой, поддержано его психологией труженика.

Художественная антитеза человеческого и зверского, развернутая в эпосе, вобрала в себя огромное социальное содержание; в категориях антитезы раскрываются острейшие конфликты революционной эпохи: противоречия между старым и новым, между началами, сформированными средой, и чертами, рожденными революционным временем, между звериным национализмом и гуманностью интернациональных принципов, между казачьим сословным «правом» и общечеловеческой правдой революционного народа, между моралью собственника и принципами труда, между необходимостью и свободой, подчиненностью старым формам общезития и новой сознательной нравственностью — словом, конфликты между частным человеком эксплуататорского классового общества и нарождающимся общественным человеком коммунистического будущего.

Пафос человечности, который пронизывает произведение Шолохова, связан с эпичностью замысла, с задачей изображения народного характера.

В человечности, этой важнейшей черте героя «Тихого

Дона»,— особенность пафоса социалистического гуманизма эпопеи. Писатель разоблачает и бичует Григория Мелехова как собственника и в то же время выявляет возможности его роста; борясь за своего героя, он борется за миллионы таких, как он, отвоевывая их от старого мира и направляя на путь социалистического развития.

Горький еще до победы Октябрьской социалистической революции первым в мировой литературе отразил процесс освобождения человека от груза заблуждений, темноты и невежества, радостный подъем людей нового, переломного времени, времени движения широчайших народных масс.

В тот же период писатель раскрывал мир раздробленного сознания, «пестрые» характеры, расколотые в противоречиях, предстающие в противоположных, почти несовместимых качествах.

Среди горьковских «пестрых» героев много незаурядных натур, в которых яркая талантливость переплетена с проявлениями животных, скотских начал, глубокий, затаенный протест против своего приниженного положения сочетается с рабской, холопской покорностью и послушанием,— характеры взяты в момент разброда, полны внутренней смуты и брожения. Непримиимо протестуя против всех проявлений рабьей психологии, Горький страстно борется за формирование нового человека из этого хаоса стихий.

В творчестве Шолохова исчез мир искалеченных и обреченных, который в дореволюционных произведениях Горького занимал еще известное место. Тема рождения нового решается Шолоховым в образах людей сильных, жизнестойких, потенциально способных преодолеть любые трудности и заблуждения.

Перед Шолоховым, написавшим свою эпопею в эпоху, когда уже определилась сила и непобедимость революции, раскрылись новые возможности борьбы за героя. Перед писателем встала задача, выдвинутая самой историей,— необходимость борьбы за социалистическое развитие широких трудовых непролетарских слоев народа. Шолохов-художник встал в авангарде этой борьбы.

Своеобразие шолоховского замысла заключается в пафосе борьбы *против* заблуждения, но *за* героя. Этой задаче служит весь поэтический строй эпопеи, в том числе

занимающие в ней исключительно большое место образы природы, могучая стихия фольклора.

Классики русской литературы обращались к образам природы как одному из художественных средств утверждения человека: герой раскрывается в поэтической атмосфере родной природы, которая ему понятна, близка, полна глубокого значения.

Для Шолохова эта традиция особенно важна. Об этом говорит уже само название его эпопеи. В русской литературе нет такого большого эпического произведения, подобного «Тихому Дону», которое, заключая в себе огромное социальное содержание, было бы столь насыщено образами природы. Это, конечно, не случайно. Образы природы в эпопее неотделимы от социальной характеристики героя-земледельца.

Уже в рассказах Шолохова прослежены глубокие связи героя с природой, которые обусловлены всем строем жизни крестьянина; для него природа полна жизни, движения, имеет большую самостоятельную ценность. Образ природы у Шолохова синтетичен: он возбуждает сразу целый комплекс ассоциаций, неразрывно связанных с особенностями его литературного характера. Очень важно обратить внимание на то, что строй чувств героя, который воссоздается образами природы, таит в себе возможности острых драматических коллизий.

С помощью этих образов в характере шолоховского героя раскрываются жизнелюбие, желание взять от жизни, от щедрот земли как можно больше, они красноречиво говорят о его любви к своему куреню, хутору и шире — к своему краю — казачьему Дону, к его свободлюбивым традициям.

В то же время, раскрывая через образ природы хозяйственность героя, его любовь к труду, ко всему тому, что создано этим трудом и потому высоко им ценится, его сращенность со своим куренем, хозяйством, хутором, Шолохов намечает и те отрицательные возможности, которые в зародыше уже свойственны герою и в определенные моменты могут совершенно исказить его облик, привести к победе собственнических, зверских инстинктов. Так, изображая любовь Мелехова к своему родному краю, Шолохов показывает зародыши таящегося в этом чувстве национализма.

Однако несомненно, что образ природы, овейный поэ-

зией (как и вся художественная атмосфера «Тихого Дона»), составляющий лирическую струю в эпопее, имеет прежде всего утверждающий по отношению к центральному герою смысл, ибо через этот образ писатель раскрывает в нем трудовое начало — богатейший источник его лучших человеческих качеств.

Другое, не менее действенное, художественное средство раскрытия двух начал в герое — могучая и животворная фольклорная струя, пронизывающая эпопею¹.

Язык, насыщенный образами фольклора, передающий речевой строй, систему мышления народа, составляет своеобразную атмосферу произведений Шолохова. Благодаря этому, по словам Серафимовича, «без напряжения, без усилий, без длинного введения сразу вы попадаете к казакам, к этим мужикам-хлеборобам в мундире, с мужицким нутром», у которых «...весь быт, навыки, — все — от земли, от черно-дымящейся пашни, степной и бескрайной»².

Эпиграф из старинных казачьих песен, который предваряет I и III тома эпопеи, подчеркивает самое существенное в созданных Шолоховым характерах. Слова о Доне, в котором «со дна... студены ключи бьют», воспринимаются как параллель к изображению народной жизни, из неведомых глубин которой ослепительным, сверкающим потоком изливаются все самые прекрасные чувства, на которые способен человек.

Через эпопею проходит старая песня донского фольклора о далеком, славном, гордом прошлом, о казачьей «вольнице», из которой вышли вожди обездоленного, но рвущегося к социальной справедливости народа. «Старая, пережившая века песня» выступает в роли эпического судьи над неправым делом заблудившихся в революции.

В этой связи можно говорить об обращении Шолохова к пушкинским традициям. Человечность многих пушкинских героев — и в этом их исторически-непреодолимое значение — неразрывно связана со стихией фольклора,

¹ О фольклоре, как глубоко органическом начале эпического повествования в «Тихом Доне», см. статью Ив. Ермакова «Эпическое и трагическое в жанре «Тихого Дона» М. Шолохова», а также статью А. А. Горелова «Тихий Дон» М. Шолохова и русское народно-поэтическое творчество» (сб. «Михаил Шолохов», изд. Ленинградского университета, 1956).

² А. Серафимович, Собр. соч., т. X, М. 1943, стр. 361.

с его широкой, вольнолюбивой песней, пронизанной духом протеста и бунтарства и той чарующей стихией народного языка, которую писатели более позднего периода в некоторых отношениях утеряли.

С этой точки зрения особенно показательна пушкинская проза, в частности историческая повесть «Капитанская дочка».

Пушкиным изображена эпоха народного протеста, созданы яркие характеры людей из народа. В этой повести, насыщенной образами фольклора, поэт с гениальной силой и глубиной определил человечность героев как качество, составляющее основу народного характера. С особой полнотой это свойство выявлено в образе Пугачева, вождя восстания, который проявляет щедрость и великодушие, поистине достойные героя народной сказки.

Наследуя и творчески развивая самые жизнеспособные традиции русской литературы, Шолохов использует всю их художественную силу для изображения человека из народа в его трудном движении к социализму.

В свое время Лев Толстой высказал замечательную мысль о новом этапе народности, который он предвидел в будущем русской литературы. Предложенная Толстым периодизация народности русской литературы очень интересна и в связи с осмыслением творчества Шолохова. Приведем эти рассуждения Толстого полностью:

«...Заметили ли вы,— писал Л. Толстой в письме к Н. Страхову,— в наше время в мире русской поэзии связь между двумя явлениями, находящимися между собой в обратном отношении: упадок поэтического творчества всякого рода — музыки, живописи, поэзии, и стремление к изучению русской народной поэзии всякого рода — музыки, живописи, и украшения, и поэзии. Мне кажется, что это даже не упадок, а смерть с залогом возрождения в народности. Последняя волна поэтическая — парабола была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы, грешные, и ушла под землю. Другая линия пошла в изучение народа и выплывет, бог даст, а пушкинский период умер совсем, сошел на нет.

Вы поймете, вероятно, что я хочу сказать.

Счастливы те, кто будет участвовать в выплывании»¹.

В этих рассуждениях Толстого неприемлемо, конечно,

¹ «Л. Н. Толстой о литературе», М. 1955, стр. 138.

утверждение о смерти, уходе «под землю» традиций классической русской литературы.

Но для нас важна и интересна мысль Толстого о том, что к новому подъему народности в русской литературе может привести лишь изучение народа и его поэзии.

Нам представляется правомерным видеть в творчестве Шолохова осуществление толстовского прогноза. «Тихий Дон» — завоевание той глубочайшей народности, которая является основой искусства социалистического реализма, призванного выразить коренные интересы широчайших народных масс.

2

Уже в рассказах проявился столь характерный для творчества Шолохова напряженный драматизм повествования, достигающий порою степени трагического.

Драматический элемент будет рассматриваться в данном разделе как одна из важнейших форм шолоховского психологизма, как найденный еще молодым писателем художественный принцип раскрытия народной основы в характерах героев.

Драматическое начало вообще составляет отличительную особенность романа как эпоса нового времени. Характеризуя роман XIX века, В. Г. Белинский писал: «...В новом мире даже роман — этот истинный его эпос, эта истинная его эпическая поэма — тем больше имеет успеха, чем больше проникнут элементом драматическим»¹. Своеобразие драматизма в литературе прошлого века метко уловлено Бальзаком. В романе он видел «...драмы, полные жизни и безмолвные, застывшие и горячо волнующие сердце, драмы, которым нет конца»².

Характерная особенность романа XIX века — безысходность драмы человеческой личности, живущей в эпоху господства и всемогущества буржуазных общественных отношений, осознаваемых частным человеком как вечные, незыблемые, подавляющие.

В эпосе, рожденном социалистической революцией и приобретающем эпопейные черты, в эпосе, отражающем движение народных масс, характер драматизма существ-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, М. 1955, стр. 406.

² О. Бальзак, Собр. соч., т. 3, М. 1952, стр. 13.

венно меняется. Судьба личности связана с изменениями жизни, происходящими в результате народных движений, неудержимо растущих, ширящихся, победоносных в своей перспективе. Перед человеком открывается возможность, точнее — он оказывается перед необходимостью действовать как самостоятельная, свободная, самоопределяющаяся личность, которая должна выбрать свой путь, свое место в социальной борьбе, немедленно действовать. В ожесточенных схватках классовых сил происходит освобождающее человека рождение нового мира.

Известна глубокая характеристика М. Горьким особенностей революционной эпохи с точки зрения присущего ей драматизма. Горький утверждал, что острота конфликтов усиливается, возрастает. Он называл и новые драматические конфликты, характерные для его времени, которое он осознал как эпоху «небывало, всесторонне драматическую», как «эпоху напряженного драматизма процессов разрушения и созидания»¹.

Сам Горький, буревестник нового мира и нового социалистического искусства, с большой силой выразивший в своем творчестве эти драматические процессы, призывал молодых советских писателей почувствовать и передать напряженную атмосферу нового века, исполненную борьбы и созидания.

Эпопейное по своему характеру и размаху творчество Шолохова, содержащее в себе напряженный драматический элемент, явилось прямым и глубоким ответом на этот призыв.

Как и у Горького, драматизм в творчестве Шолохова является отражением человеческих судеб в эпоху невиданной в истории ломки старых устоев жизни, влекущей за собой ломку и перестройку человеческих характеров. Судьбы героев осмысливаются Шолоховым не только в плане их личных отношений и в связи с ближайшим окружением, но в гораздо более широкой перспективе — на фоне величайших исторических движений народа.

Как и у Горького, но самобытно и своеобразно, раскрыта в эпопее Шолохова напряженность и неизбежность взаимодействия характера с революционно совершающимся движением истории.

В эпопее крупным планом разработана романическая

¹ «М. Горький о литературе», 1953, стр. 601.

линия, она полна ярких красок, драматических событий, потрясает изображением сильных, глубоких человеческих чувств. Но не события, связанные с этой линией, определяют изменения в характерах. В эпопее Шолохова убедительно показано, что закономерность изменений характеров определяется движением истории и способностью человека согласовать свое развитие с этим прогрессивным движением. Как и у Горького, весь пафос творчества Шолохова направлен на то, чтобы, освещая процессы разрушения и созидания, поддерживать новое, бороться за новое во всех его проявлениях. Именно этот пафос лежит в основе драматического начала его творчества, которое отчетливо проступает уже в его ранних рассказах.

Герой рассказов изображается в остро конфликтной ситуации, он поставлен перед необходимостью принимать решения и действовать; художественные средства раскрытия его внутреннего мира ярко драматичны: большую значимость приобретает изображение поступка героя, колоритный характеристический язык диалога; в рассказах всегда налицо ярко выраженная кульминация, которая часто разрешается кровью, гибелью, жертвами. В этих драматических коллизиях выявляется духовное богатство героя Шолохова — его незаурядный ум, энергия, большая душа, способная щедро и деятельно откликаться на горе и страдание другого человека, глубоко эмоциональная природа его поступков, движущей силой которых является стихийно сильное, непосредственное чувство.

В показе напряженного драматизма цельных, эпически монолитных характеров у Шолохова можно ясно различить возрождение великой художественной традиции Гоголя, автора «Тараса Бульбы».

Закономерность обращения Шолохова к своему отдаленному предшественнику заключается в том, что у Гоголя он нашел основу и почву изображения событий и характеров в момент подъема народной активности, мощного движения, когда народ сам формирует свою историческую судьбу. Все художественные элементы эпопеи Гоголя (лиризм, патриотический пафос, юмор, а также драматическое начало, составляющее предмет исследования данного раздела) служат выражению народных, эпически цельных характеров, монолитных во всех своих проявлениях, характеров, которыми движут чувства-стихии.

В. Г. Белинский назвал повесть Гоголя «дивно-художественным созданием», «превосходным примером эпического произведения, проникнутого драматическим элементом».

В этой повести Гоголь имел дело с характерами, которые, по его словам, «могли только возникнуть в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы», характеры, получившие здесь «могучий, широкий размах, дюжую наружность»; для них весь мир сливается в одно чувство, и оно, мощное и непреодолимое, как стихия, движет их поступками, становится всеокрушающей волей.

О старой казачке, матери Остапа и Андрия, Гоголь восхищенно писал: «Вся любовь, все чувства, все, что есть нежного и страстного в женщине, все обратилось у ней в одно материнское чувство».

В его мужественных героях, рыцарях Сечи, таким чувством-стихией стало чувство любви к родине и чувство товарищества. Гоголь писал: «...Вся Сечь представляла необыкновенное явление... Всякий приходящий сюда позабывал и бросал все, что дотоле его занимало. Он, можно сказать, плевал на все прошедшее и с жаром фанатика предавался воле и товариществу таких же, как сам, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства, кроме вольного неба и вечного пира души своей».

Эти гоголевские, эпопейные по своей природе, характеры таковы, что они словно сами требуют форм высокого драматизма и трагизма, патетического лиризма и широкого эпопейного простора в повествовании.

В повести Гоголя действительно заключены все эти формы, начала, стихии в их синтезе. В ней две драматических коллизии, из которых, как сказал Белинский, «каждой стало бы на великое драматическое произведение»;¹ одна связана с судьбой Андрия, другая — с судьбой Тараса, и обе они объединены неразрывно, ибо без первой не было бы и второй.

В этих драматических коллизиях до конца раскрылись гоголевские характеры. Определился характер Андрия: «натура, кипящая избытком юных сил», в котором без рефлексии, в одно из решающих для родины сражений с врагом, в минуту, требующую его героического де-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, изд. АН СССР, М. 1954, стр. 22.

ла, восторжествовало влечение сердца, заглушив все другие страсти и побуждения гоголевских казаков и в первую очередь чувство патриотизма и товарищества.

Получил свое законченное художественное выражение и характер Тараса. В страшном действии — убийстве сына за измену родине и товарищам — обнаружилась «железная воля полудикого запорожца» (Белинский).

Гоголевская традиция — драматический элемент, раскрывающий народную основу характеров, — наиболее отчетливо прослеживается в раннем творчестве Шолохова, в его рассказах.

С этой точки зрения интересен, например, рассказ «Шибалково семя». В нем воссоздается эпизод гражданской войны на Дону. Шибалок, лихой красноармеец-пулеметчик, рассказывает заведующей детским домом, куда он принес своего ребенка, «вовсе особенную историю» о том, как его ребенок остался без матери. Повествование ведется эпично, без лирических излишней, с сохранением живых разговорных интонаций и образов речи казака.

Шибалок убил любимую женщину во время ее родов, когда она, думая, что умрет, призналась ему, что по собственной воле стала шпионкой и была причиной жестокого истребления сотни Шибалка белой бандой.

Из немудреного рассказа Шибалка мы узнаем, какую человечность проявил весь отряд и особенно сам Шибалок по отношению к Дарье, как вся сотня пожалела женщину и разрешила Шибалку ее подобрать и выходить; как жалость у Шибалка к спасенной им женщине переросла в любовь и восхищение ее удалью («...всем служилым казакам на диво кучеровала. Даром, что бабьего пола, а по конскому делу разбиралась хлеще иного казака»); как Шибалок, тяжело переживший разгром своего отряда, оказался свидетелем родовых мук Дарьи. «...Гляжу и вижу — не разродится баба, помрет... Выскочил я из-за куста, подбег к ней, смеаю, что надо мне ей помочь оказать. Нагнулся, рукава засучил, и такая меня оторопь взяла, потом весь взмок. Людей доводилось убивать — не робел, а тут поди вот!..»

В этот момент Дарья и повинилась в своем злодействе («...помираю, а то в дальнеющем я бы всю сотню перевела», — передает ее слова Шибалок).

Чувство ненависти к женщине, мгновенно переполнившее Шибалка («...сердце у меня тут прикипело в

грудях, и не мог я стерпеть — вдарил ее сапогом и рот ей раскровянил...»), осложнилось новым обстоятельством — дитя родилось на свет («...мокрое лежит и верещит, как зайчонок на зубах у лисы...»). И Дарья, уже оправившись от боли, молит о спасении.

Герой поставлен перед выбором. В его душе происходит сшибка разноречивых чувств, победит то, которое окажется сильнее и неодолимее.

Победило чувство товарищества. Шибалок пошел к отряду и отдал на суд казаков мать своего сына. Постановили прикончить ее, «совсем с новорожденным отродьем». Шибалок согласился, упрашивал он казаков только за сына:

«Братцы! Убью я ее не из страха, а по совести, за тех братьев-товарищей, какие головы поклали через ее изменшество, но поймейте вы сердце к дитю... У вас жены и дети есть, а у меня, окромя его, никого не оказывается...

Просил сотню и землю целовал...»

Не внял Шибалок мольбам и уговорам Дарьи, заверил ее в том, что ребенок ее не пропадет («...Молоком кобыльим выкормлю, к смерти не допущу...»).

В предельно лаконичных выражениях нарисовал Шибалок страшную картину убийства жены.

«...Отступил я два шага назад, винтовку снял, а она ноги мне обхватила и сапоги целует...

После этого иду обратно, не оглядываюсь, в руках дрожание, ноги подгибаются, и дитё склизкое, голое, из рук падает...

Дён через пять тем местом назад ехали. В лощине над лесом воронья туча...»

Здесь все образы говорят о сильном и глубоком переживании. Драматизм ситуации и образа Шибалка подчеркивается и тем, что непосредственно от рассказа об убийстве он переходит к размышлениям о сыночке — «постреленке», о жалости к нему, растущему без матери, о трудностях, которые пришлось ему самому преодолеть, чтобы в условиях походной жизни выходить новорожденного, свое семя, свою смену. «Нехай растет, батьке вязы свернут — сын будет власть советскую оборонять...»

В изображении богатства противоречивых чувств, охвативших героя в решающий момент его судьбы, поголеовски неодолимо выступило в шолоховском герое

его органическое единство с народом, коллективом, товариществом, победившее все личные привязанности.

В драматической кульминации герой проявляет себя как часть целого, как представитель сложившейся общности. Потому столь рельефны, монолитны, скульптурны характеры в шолоховских рассказах. Герой Шолохова каждым своим словом обнаруживает силу человека, в любых, самых трудных условиях находящего выход, перспективу, новый стимул к жизни.

Раскрывая процессы классового расслоения на Дону в эпоху социалистической революции, писатель изображает непримиримые, кровавые столкновения и распад в еще недавно целостных, объединенных общим интересом казачьих семьях-ячейках. Чувства классовой вражды заглушают голос крови. Сын уходит к красным из семьи кулака-богатея, дети, перетянув на свою сторону мать, восстают против отца, служащего белым, братья оказываются заклятыми врагами и т. п.

В такой атмосфере ярко раскрывается черта, присущая психологии шолоховского героя как представителя широчайших народных масс — неудержимая стихийность всякого чувства, в том числе и социального протеста.

В. И. Ленин, называя стихийный протест различных слоев народа против угнетателей *«зачаточной формой сознательности»*¹, писал, что этот протест свидетельствует о глубине и мощи народного движения, но одновременно подчеркивал, что *«всякое»* преклонение перед стихийностью» народного движения означает *«усиление влияния буржуазной идеологии»* на трудящихся².

Молодой Шолохов раскрывает в своем герое не только силу его социального протеста, но и силу тех присущих ему стихийных чувств, которые являются результатом сращенности со старым крестьянским укладом жизни. Изображая взятые из глубин народной жизни характеры, Шолохов показывает их в момент, когда их сформированная веками цельность, заключающая большое положительное содержание, обнаруживает косность, ограниченность, теми или другими своими сторонами и проявлениями приходит в острое столкновение с рождающимися новыми отношениями, с коренными, рево-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 346.

² Там же, стр. 354.

люционными изменениями в жизни. Драматизм усиливается тем, что для героя, находящегося под властью стихийных чувств и побуждений, новые отношения оказываются непонятными и в своей неосознанности воспринимаются как нечто потенциально враждебное.

Такая стихия чувств, в которой нет места для размышления, которая целиком руководствуется крестьянскими влечениями, узким крестьянским кругозором, но при этом богата истинно человеческими побуждениями, ярко отражена в рассказе «Чужая кровь» в скульптурно-цельном характере деда Гаврилы. Он потерял в империалистическую войну единственного сына, наследника, хозяина; и хотя был враждебно настроен к советской власти, однако приютил у себя раненого комиссара из продотряда, молодого парнишку. Вместе со старухой поставили они больного на ноги, выходили и видели в нем приемного сына, желанного наследника. И парень платил старикам теми же чувствами, но пришло ему письмо от старых друзей — уральцев, звали его восстанавливать завод. И, несмотря на привязанность, благодарность и любовь к своим новым родителям, парень не остался у них, ушел. «По кирпичику разметал бы Гаврила ненавистный завод», однако старик ничего не может возразить приемному сыну, бессилен его удержать.

Уралец-рабочий не променял трудную жизнь пролетария на зажиточное хозяйское житье, а старик Гаврила, руководствуясь своими крестьянскими влечениями, преисполнился ненавистью к той силе, которая оторвала от него приемного сына.

Шолохов глубоко проникает в особенность крестьянской психологии, идет к постановке больших проблем революционной эпохи. Исследование героя с точки зрения замкнутости традиционного сознания ляжет в основу работы над образом героя эпопеи «Тихий Дон», где в отличие от рассказов, в которых проблемы эпохи не получили полного, всестороннего художественного освещения, революционная эпоха отражена со стороны разбуженного революцией сознания, показана как борьба новых и старых начал в самом сознании масс.

В эпопее зазвучала горьковская тема, которая в настоящее время стала ведущей в мировой литературе социалистического реализма — «включение миллионов в

процесс миропонимания», тема личности, испытывающей воздействие самой истории, стремящейся осмыслить происходящие в мире великие перемены. Шолохов овладел горьковской проблематикой, глубоко и органично развил ее в соответствии с особенностями своего героя.

Содержание драматических коллизий в «Тихом Доне» очень многообразно: это и глубокие противоречия в семейных отношениях, и острые социальные конфликты, связанные с предрассудками националистической розни, с войной, с бессмысленным и жестоким истреблением миллионов, воюющих за враждебные им интересы горстки капиталистов, и всеобъединяющая коллизия эпопеи — столкновение новых, революционных начал народной жизни с исторической отсталостью традиционного сознания непролетарских трудящихся слоев в эпоху революционного действия народа. Волнующая сила драматизма в эпопее, ее трагическое звучание состоит в том, что большие человеческие ценности — сокровища души, ума и сердца многих ее героев — оказываются в условиях косной казачьей среды нереализованными, не выполняют творческой, созидательной роли в жизни, гибнут или раскрываются односторонне (и потому особенно бурно, особенно разрушительно) и, вместо того чтобы развиваться, обогащаться, получают неправильное, уродливое направление.

Из женских образов эпопеи в наибольшей степени проникнут драматическим элементом образ Натальи, сначала невесты, потом любящей и отвергнутой жены Григория Мелехова. В Наталье, как и в Григории, резче, чем в других, подчеркнуты две черты — любовь к труду и традиционность, замкнутость сознания. В ней больше, чем в Аксинье, сращенности со старым казачьим укладом, проявляющейся иногда особенно резко как косность слишком замкнутой, чрезвычайно сосредоточенной жизни чувства. Шолохов рисует ее судьбу на фоне разворачивающихся событий мировой истории, но эти события проходят мимо нее (как, впрочем, и мимо других казачек — героинь эпопеи), совершенно не замечаемые ею. Ее образ особенно волнует и потрясает глубиной и цельностью натуры, беззаветностью и чистотой чувств. Драматизм образа Натальи подчеркнут писателем и изображением бурной природы и картинами широкого социального плана, острых классовых схваток.

Переплетение разных планов способствует большой выразительности, глубокому раскрытию внутреннего мира героини.

Вот как строится одна из начальных глав эпопеи. Григорий и Наталья вышли пахать в поле. Изображение природы передает состояние героев, назревший между ними разрыв: природа — красива и холодна, от нее словно веет далекостью, отчуждением, грустью.

«...В степи за хутором слыла прозрачная тишина... над шляхом — голубая проседь низкорослой долины, оципанный овечьими зубами придорожный донник, горюнок, согнутый в богомольном поклоне, да звонкая стеклянная стынь холодеющего неба, перерезанная летающими нитями самоцветной паутины».

Центральная часть главы — изображение побоища на мельнице казаков с украинцами за очередь, дикая свалка озверевшей толпы, полной чувств националистической розни, которую в состоянии унять только страх пожара — собственнический страх за зерно.

Конец главы снова переносит читателей в степь, к Григорию и Наталье. Григорий признается Наталье, что не любит ее, что она чужая ему: «...Не хотел гутарить про это, да нет, видно, так не прожить... И жалко тебя — кубыть, за эти деньки и сроднились, а нету на сердце ничего... Пусто. Вот как зараз в степи...»

Наталья еще острее и глубже Григория воспринимает эту пустоту степи. Это уже степь ночью, еще более далекая и холодная, недоступная, призрачная.

«...Наталья глядела вверх на недоступное звездное займище, на тенистое призрачное покрывало плывущей над ними тучи, молчала. Оттуда, с черно-голубой вышней пустоши, серебряными колокольцами кликали за собой припозднившиеся в полете журавли.

Тоскливо, мертвенно пахли отжившие травы. Где-то на бугре мерцала кумачная крапинка разложенного пахарями костра...»

Беда, которую предчувствовала Наталья и которая заставляла ее, полную сильной и преданной любви, в первые же недели замужества таиться от людей, сжимаясь в комок, совершилась. Она узнала о ней от самого виновника своего несчастья. То, что она не излила горе в потоке слов, не сделало ее переживания менее глубокими и сильными. Наоборот. В молчании обнару-

жился ее характер, гордая и замкнутая натура, знающая о бесполезности слов. Шолохов раскрыл переживания Натальи через пейзаж — образами, полными глубокого соответствия с чувствами человека.

Отсутствие развернутого психологического анализа не делает шолоховское исследование внутренней жизни человека менее действенным и глубоким: его формы соответствуют особенностям психической жизни героев и потому исполнены художественной силы и выразительности. Их лаконичность наиболее полно выражает драматизм чувств.

Драму раненого человеческого сердца Шолохов предваряет изображением раненого животного, и эта параллель дает возможность пережить, воспринять душевную боль Натальи почти физически ощутимо.

Возвращению оскорбленной и убитой горем Натальи в отцовский дом после того, как Григорий ее бросил, ушел искать счастья с Аксиньей, предшествует изображение беды в большом хозяйстве Мирона Григорьевича. По недогаду работника Гетька племенной бугай распорол шею лучшей кобылице-матке. Шолохов изображает страдания раненого животного, только что полного сил и красоты.

«...Мирон Григорьевич забежал наперед. На шее, разваленной пополам, дымилась в розовом рана. Глубокий, хоть ладонь суй, длинный порез, обнаженное коленчатое горло в судороге дыханья. Мирон Григорьевич сжал в кулак челку, потянул вверх опущенную голову кобылицы. Прямо в глаза хозяину направила она мерцающий фиолетовый зрачок, будто спросила: «Что же дальше?» — и на немой вопрос крикнул Мирон Григорьевич...»

Не успели в доме оказать помощь пострадавшему животному, как появилась Наталья со своим горем, встреченная попреками и бранью:

«...Ты чего заявилась? — напустился отец, влезая в кухню. — Муж побил? Не заладили?..»

— Ушел он, — глотая сухмень рыдания, икнула Наталья и, мягко качнувшись, упала перед отцом на колени. — Батянюшка, пропала моя жизнь!.. Возьми меня отшель! Ушел Гришка с своей присухой!.. Одна я! Батянюшка, я как колесом перееханная!.. — часто залопотала Наталья, не договаривая концы слов, снизу моляще взглядывая в рыжую подпалину отцовской бороды...»

Глава заканчивается размышлениями зависимого Гетька, посланного к Мелеховым за Натальиным имуществом, о том, забудет или не забудет хозяин со своим горем о кобыле, за которой он недоглядел: «Такой вредный чертяка, як раз забудет!..» — настигала мысль, и Гетько, хмурясь, кривил губы...»

Шолохов — большой мастер широких картин жизни, полной драматических сил и начал умирания и обновления; трудные судьбы его героев органично входят в идейно-художественную концепцию эпопеи.

Новый, еще более широкий размах повествование приобретает, когда писатель подходит к изображению империалистической войны; герои оказываются втянутыми в ход событий мировой истории. На этом богатом эпическом фоне душевная драма Натальи выступает еще резче, еще более отчетливо выявляется сосредоточенная замкнутость ее внутренней жизни.

Одна из глав открывается изображением обычного, рядового собрания рабочих хутора у Штокмана. Несмотря на мирный характер беседы (делятся впечатлениями о соседних рабочих из Миллерова, передают слухи о возможной войне с Германией), вся эта сцена пронизана острым чувством классовой вражды к привилегированным сословиям, готовящим антинародную бойню в своих интересах.

Следом идет полное драматизма изображение весенней природы, ледолом на Дону.

«...В ночь под пасху небо затянуло черногрудыми тучами, накрапывал дождь. Отсыревшая темнота давила хутор. На Дону, уже в сумерках, с протяжным, перекастистым стоном хряснул лед, и первая с шорохом вылезла из воды, сжатая массивом поломанного льда, крыга. Лед разом взломало на протяжении четырех верст, до первого от хутора колена. Пошел стор. Под мерные удары церковного колокола на Дону, сотрясая берега, крушились, сталкиваясь, ледяные поля. У колена, там, где Дон, избочившись, заворачивает влево, образовался затор. Гул и скрежет налезавших крыг доносило до хутора...»

От картины природы Шолохов переходит к изображению казаков-крестьян в церковной караулке. Голоса людей сливаются с шумами в природе, на время словно перекрывают их, а потом снова торжествуют

звуки природы, и опять их приглушает говор людей: «...С крыши стеклянная звень падающей капли; и снова тот же медленный, тягучий, как черноземная грязь, голос...»

Весенние звуки воспринимаются людьми земледельческого труда как вечный призыв к полевым работам, и все их помыслы и разговоры связаны с кормящей землей. Жизнь природы и жизнь людей как бы сливаются воедино, в одну картину, которая создает представление о вечном движении и обновлении жизни.

Все эти эпико-драматические картины широко охваченной жизни предваряют, подготавливают и усиливают восприятие драмы Натальи — одного из самых значительных шолоховских характеров; в ее духовной силе И. Лежнев справедливо отметил «Аввакумово начало»¹, безраздельную, доводящую до самоистребления поглощенность одним чувством.

Нарастание драматизма достигается Шолоховым и композиционными средствами. Изображение попытки Натальи кончить жизнь самоубийством, мотивировка ее поступка даны писателем не сразу: им предшествует глава, непосредственно не связанная с этим драматическим событием. В ней изображена охота старого пана Листницкого на волка. Григорий, сопровождающий пана, случайно оказывается на своей земле и узнает деляну, которую минушей осенью пахал вместе с Натальей. Охотничий пыл Григория сменился равнодушием. Вот все, что в этой главе поддерживает непрерывность драматической ситуации, но ощущение драматизма судьбы Натальи становится все напряженней.

Наталья искала в самоубийстве избавления от горькой и неизбывной любви к Григорию, от сквернословия и издевательств толпы. Смятенные чувства, не находящие выхода и облегчения, контрастно усилены

¹ И. Лежнев, Михаил Шолохов, М. 1948, стр. 260. Заметим попутно, что характер Натальи в некоторых работах обидно искажается и обедняется. Например, В. В. Гура пишет о ней: «...Такие кроткие и слезливые (!!!) женщины, как Наталья,— это безответные жертвы семейного быта, которые не стараются (!) выбиться из своего положения, про них-то и сложены рифмованные голошения или, иначе, семейные и свадебные песни» («История создания первой книги романа Шолохова «Тихий Дон». Уч. зап. Вологодского пединститута, т. XII (филологический), 1958, стр. 270.

картиной ледохода: «...На Дону с немолчным скрежетом ходили на дыбах саженные крыги. Радостный, полноводный, освобожденный Дон нес к Азовскому морю ледяную свою неволю...»

Картинами широкого социального плана и бурной весенней природы особенно подчеркнута замкнутость чувства, трагедия одинокого, отвергнутого человека, не услышавшего призывов новой, несущей освобождение жизни.

Огромное содержание, исполненное глубокого драматизма, включает в себе и образ Валета. Этот образ, высокохудожественный, по-шолоховски емкий, не привлек к себе до сих пор должного внимания исследователей¹. В нем с особой силой проявляется новаторское переосмысление Шолоховым классических традиций; художественные средства раскрытия характера, широко включившие в себя традиционные формы, поражают вместе с тем своим своеобразием.

Образ Валета несет большую идейно-художественную нагрузку. Вторая книга эпопеи начинается случайной встречей на фронте Валета с хуторянином Иваном Алексеевичем Котляровым и кончается изображением его смерти.

Образ Валета, насыщенный драматизмом, проясняет замысел эпопеи, ее историческую концепцию, несет в себе пафос грозного, окрашенного трагизмом суда над заблуждающимися героями.

Валет — один из тех казаков, для которых великое дело социалистической революции полностью отвечает их самым заветным, кровным интересам. В нем живет и им движет острое классовое чувство ненависти к эксплуататорам и мечта о революционной расправе над ними.

Тимофей, или по прозвищу Валет (деталь, характеризующая пренебрежительное отношение к нему в казачьей среде), — до войны весовщик на мельнице купца Мохова. В этом маленьком человечке с «крохотной ежиной мордочкой», «узко посаженными злыми глазами», с «утиной походкой» неугасимо горит чувство социальной справедливости, братски объединяющее его с

¹ В литературе о Шолохове он явно недооценен. Например, И. Лежнев, говоря о художественной бледности образов большевиков в «Тихом Доне», присоединяет к ним и Валета. С этим утверждением вообще нельзя согласиться, но особенно оно неверно в отношении Валета.

людьми зависимыми, ищущими правду, и наполняющее злой и отважной решимостью бороться с угнетателями.

Валет выступает как самый последовательный и принципиальный сторонник красных в хуторе Татарском. Он выделяется даже среди тех казаков, которые вернулись после войны с несомненными симпатиями к революционной новизне. Именно Валет во время захвата белыми власти в хуторе настойчиво указывает собравшимся у Ивана Алексеевича Котлярова казакам (среди них были Григорий Мелехов, Христоня, Михаил Кошевой и сам Котляров) на необходимость бежать от начавшейся мобилизации в белые войска.

И этот человек, глубже, чем кто-либо другой из окружающих его казаков, ощущающий социальную несправедливость, горячо стремящийся к социальной правде, остается совершенно непонятым в среде казаков-хуторян, не оцененным по достоинству. В ряде эпизодов эпопеи Валет показан человеком жестоко обиженным не только социально, но и лично («ни угла, ни семьи») и даже физически (тщедушность «солдатишки» Валета). Таким его воспринимают окружающие — обездоленным, обиженным, жалким, которого можно безнаказанно высмеять или в лучшем случае пожалеть. Григорий Мелехов в злобном порыве собственника назвал Валета «огрызком человечьим» (отметим попутно, что, пожалуй, ни в одном эпизоде более ярко не выступает прочность сращенности Григория с «казачьей» собственной традицией, как в столкновении с «маленьким солдатишкой» Валетом). Только Ивану Алексеевичу раскрылась отчасти истинная ценность Валета во время их мимолетной встречи на фронте, когда Валет, узнав о судьбе Штокмана, весь изменился, постарел. В ответ на слова хуторянина Прохора Шамяля («Ить это Валет?») Иван Алексеевич с дрожью в голосе произнес: «Человек это». Однако и в этих словах неизвестно чего больше — признания ли высоких человеческих достоинств Валета, или жалости и боли за него.

В Валете как бы возрожден характерный для произведений критического реализма образ маленького, обездоленного, непонятого человека. Но Шолохов создает новую концепцию этого характера: его герой выступает как носитель передового, революционного созна-

ния. Такое глубоко новаторское решение этого образа определяется новой идейно-художественной проблематикой.

Валет — трагедийный образ по замыслу Шолохова. В нем воплотилась подлинно великая сила, способная обновить мир; и в то же время Валет — жертва обстоятельств: эксплуататорского классового общества вообще, косной казацкой среды в частности.

В этом контрасте между духовным богатством человека, который мог бы «стать всем», и его жалким положением непонятого, униженного и заключается скрытый драматизм образа.

С внешней стороны изображение смерти Валета, ушедшего из хутора к красным вместе с Михаилом Кошевым и настигнутого погоней, подчеркнуто недраматично. Только учащенный, с перебоями, ритм повествования, может быть, создает некоторую напряженность. Смерть Валета словно никем не была замечена — просто упал человек, сваленный пулей: «...пугая ногами, пошел боком, боком, как лошадь, испугавшаяся своей тени. И не упал, а как-то прилег, человко, лицом в сизый куст полынка». И будто ничего особенного не случилось, автор переходит к рассказу об оставшемся в живых Михаиле Кошевом, который вместе с другим парнем был жестоко наказан розгами за попытку к бегству от мобилизации в белые войска, и только потом писатель снова возвращается к убитому Валету. По приказу хуторского атамана ему роют могилу. Описание могилы Валета относится к числу самых глубоких и сильных страниц второго тома «Тихого Дона». Приведем его полностью.

«...Через полмесяца зарос махонький холмик подорожником и молодой полынью, заколосился на нем овсюг, пышным цветом выжелтилась сбоку сурепка, махорчатыми кистками повис любушка-донник, запахло чобором, молочаем и медвянкой. Вскоре приехал с ближнего хутора какой-то старик, вырыл в головах могилы ямку, поставил на свежооструганном дубовом устое часовню. Под треугольным навесом ее в темноте теплился скорбный лик божьей матери, внизу на карнизе навеса мохнатила черная вязь славянского письма:

В годину смуты и разврата
Не осудите, братья, брата.

Старик уехал, а в степи осталась часовня горюнуть глаза прохожих и проезжих извечно унылым видом, будить в сердцах невнятную тоску.

И еще — в мае бились возле часовни стрепета, выбили в голубом полынке точок, примяли возле зеленый разлив зреющего пырея: бились за самку, за право на жизнь, на любовь, на размножение. И спустя немного тут же возле часовни, под кочкой, под лохматым покровом старюки-полыни, положила самка стрепета девять дымчато-синих крапленых яиц и села на них, грея их теплом своего тела, защищая глянцево-оперенным крылом».

В этом утверждении человека даже изображением его смерти, которое звучит обвинительным актом погубившим его силам, Шолохов творчески развивает гуманистические традиции русской классической литературы.

Сложно и многообразно, в драматических контрастах утверждает он величие человеческой души. Боль и радость за человека пронизывают все повествование. Оба эти чувства возникают в результате резко контрастных образов и ассоциаций. Образ цветущей природы, полной могучих сил, резко контрастирует с унылым видом часовенки, со скорбным ликом божьей матери; слова религиозного примирения на могиле находятся в вопиющем противоречии с сущностью характера Валета, с самой смертью борца за социальную справедливость; человечность старика, почтившего память неведомого ему ближнего, — и проявленное при этом полное непонимание его... Все эти сложные образы и ассоциации рождают боль за обездоленного, непонятого человека, радость за неумирающую в людях человечность. Они вновь как бы воссоздают трагедию героя, которому не удалось дожить до осуществления своей великой революционной мечты.

Скрытый драматизм в образе Валета характерен для «Тихого Дона». По мере развития эпопейной темы драматический элемент романа все более уходит вглубь, представляя как борьба непримиримых тенденций в человеческом сознании.

Наиболее ярко это представлено в образе Григория Мелехова — в мучительных исканиях противоречивой, отягощенной стихийностью чувств и влечений, полити-

чески незрелой мысли, которая сталкивается с революционной действительностью.

Зависимость от своей среды, одновременно мелко-собственнической и трудовой, зараженность духом ее традиций сложно переплетаются в Григории с началами психологии свободного человека. Шолохов прослеживает, как на всех этапах пути Григория его новые мысли, идеи, представления сталкиваются с прочно укоренившимися в нем казачьими традициями. Своеобразием идейного развития Григория Мелехова является его подверженность влияниям, причем, в соответствии с его социально двойственной природой труженика-собственника, влияниям противоположным.

Григорий растет, крепнет духовно и интеллектуально, когда он находится в общении с новыми людьми, под влиянием новых идей, когда ему приоткрывается общечеловеческая народная правда.

Так, в дореволюционный период на него плодотворно воздействует дружба с украинцем-революционером Гаранжей. Острота протеста Григория против войны и ее бессмысленных жертв нашла поддержку со стороны Гаранжи, и это было для него первым сильным толчком к развитию новых идей. В госпитале Григорий получил кличку «беспокойный», в нем с огромной силой проснулась, заговорила ненависть к царской фамилии, к привилегированным тунеядцам, которым все позволено. Но в этот же дореволюционный период Григорий оказывается недостаточно защищенным от противоположного влияния Чубатого, националиста-человеконенавистника. Общение с ним затормозило развитие Григория, способствовало укреплению в нем традиционных начал, антинародных идей и настроений.

В эпопее с неотразимой убедительностью показана сила и цепкость косной патриархальной казачьей традиции, ее власть над человеком: герой не в состоянии *сам* сделать решительный выбор, определить до конца свое отношение к революции так, как подсказывает ему его психология труженика. Он поистине жертва мелко-собственнической стихии старого казачье-крестьянского быта. И в то же время он *мог бы* стать новым человеком. Подробно прослеживая и подчеркивая высокие моральные качества в Григории Мелехове, писатель дает почувствовать, какими возможностями личного и социального

развития обладает его герой. Эти ценнейшие качества заставляют читателя напряженно следить за перипетиями его трудного пути, верить, что Григорий сумеет преодолеть заблуждения, прийти к признанию общенародной, а не только «казачьей» правды.

В послереволюционном периоде жизненного пути Мелехова исследователи особенно подчеркивают как главное и определяющее усиление в нем злобных, ненавистнических чувств крестьянина-собственника к большевикам. Это, несомненно, верно. Однако диалектика образа гораздо сложнее. Шолохов прослеживает два процесса: рост в Григории протеста против новых идей, когда, в условиях советской власти, оказались задетыми его собственнические интересы, и *одновременно* созревание убежденности в правоте и силе этих идей и их защитников.

Если в общих чертах наметить основные этапы пути героя после революции, то они складываются так: Мелехов становится одним из вожаков вспыхнувшего на Дону белоказачьего восстания; благодаря резкому изменению обстоятельств он оказался в армии Буденного (этот полугодовой период его жизни не освещен подробно, дан только в рассказах и воспоминаниях самого героя); в последней части эпопеи он в банде Фомина; в финале — добровольное возвращение в родной хутор.

С нашей точки зрения грубую ошибку в истолковании эпопеи допускают те исследователи, которые считают, что в Григории нет никаких симпатий «к революционной новизне рождающегося в борьбе социализма», что его пребывание в коннице Буденного было чисто случайным, а участие в банде Фомина является для него единственным логическим и психологическим концом¹.

¹ С таким взглядом на Григория мы встречаемся в упомянутой книге И. Лежнева (стр. 123). Автор пишет: «...Вопрос о социализме... был вне поля сознания Григория, стоял за пределами его «внутреннего спора» (104). И еще более решительно: «...попытки приписать мелеховскому сознанию элементы революционной новизны... проистекают от незнания предмета, от пренебрежения к конкретно-исторической обстановке на Дону» (105—106). Свою точку зрения Лежнев подтверждает, между прочим, тем, что Григорий, и вернувшись из буденновской конницы, прослужив там полгода, не разрешил своих тяжких сомнений, остался с теми же колебаниями и без единого положительного слова или доброго чувства к революционной новизне (114).

Утверждать так — значит становиться в отношении к Григорию на точку зрения Михаила Кошевого, отождествлять с ней позицию Шолохова и тем самым обеднять жизненно богатое, сложное содержание произведения.

По отношению к такому диалектически сложному, глубокому образу, как образ Григория Мелехова, неприменимы однозначные выводы. Только наличием *противоречивых* тенденций и может быть объяснено высокое трагическое звучание образа героя и всей эпопеи в целом.

Каждый жизненный этап Григория — это не просто повторение прежних колебаний и метаний. Каждый из них — новое звено в растущих противоречиях между жизненной практикой героя и его развивающимся сознанием. В конечном счете ему все глубже, страшнее раскрывалась собственная вина перед народом, но своими действиями он все резче противопоставлял себя народу.

Шолохов настойчиво показывает, как мучительно осознавал Григорий свое расхождение с революционным народом. В нем постоянно идет трудная работа мысли, возникают тягчайшие сомнения в правильности своего пути. Он признается Наталье: «Ты погоди! Дай мне сказать: у меня вот тут сосет и сосет, кровоточит все время... Неправильный у жизни ход, и, может, и я в этом виноватый... Зараз бы с красными надо замариться и — на кадетов».

Растущее сознание заставляет Григория все яснее осознать свою вину перед народом, перед теми, кого он повел за собой.

«Против кого веду? — Против народа. Кто же прав?..

В минуту чудовищного просветления вдруг осознал, кого рубил, и ужаснулся, и забился в тягчайшем припадке...»

Осуждение, которое Григорий встречает со стороны народа и которое все нарастает, сливается с его собственным судом над самим собою, действует разрушительно, опустошающе.

Вместе с осознанием своей вины перед народом, как показывает Шолохов, растет в Мелехове убежденность в правоте красных. Григорий ощутил освобождающее дыхание Революции. С возмущением и ненавистью говорит он о белых офицерах, которые «не хотят понять

того, что все старое рухнулось к едреной бабушке», и продолжают смотреть на человека из народа как на скотину. Ему становится ясно, как высоко может быть оценен у красных такой человек, как он. «Это я у вас — пробка, — говорит он начальнику штаба своей дивизии Копылову, — ...а вот погоди, дай срок, перейду к красным, так у них я буду тяжелей свинца. Уж тогда не попадайтесь мне приличные и образованные дармоеды!»

В душе Григорий испытывал притягательную силу революционных идей, их неотразимое влияние. От него не укрылась хитрость Копылова, который «по-ученому» скрыл разницу между помощью союзников белогвардейцам и помощью китайцев Советской России. Для Григория ясно, что разница эта есть, что китайцы идут к красным и помогают им не из-за корысти, не «из-за длинного рубля» (как союзники), а из-за «чего-то другого». «Что-то другое» на языке Григория — это большая правда революции, великие перспективы, которые она открывает перед простыми людьми.

К таким выводам, которые не может опровергнуть никакой белогвардейский офицер, Григорий приходит самостоятельно, в результате участия в событиях революционного времени, — и, однако, этот трудно завоеванный опыт не может окончательно определить его дальнейший путь. Он продолжает метаться, глубоко загнанные в душу противоречия мешают прийти к какому-нибудь решению, и это делает в конце концов его поступки почти необъяснимыми.

Когда большинство казачества круто и бесповоротно повернуло к признанию советской власти, Григорий оказался среди самого разложившегося отребья недобитых врагов революции, в банде Фомина; зlostным, лишенным всякого реального смысла анахронизмом звучат в его устах слова: «...в Татарский ни белых, ни красных не пустить...», — старые, изжившие себя, осознаваемые им самим как совершенно беспочвенные настроения.

Однако этому предшествует полугодовой период честной службы Григория в рядах красных войск, когда он, по собственному признанию и по свидетельству очевидца, Прохора Зыкова, служит делу революции «с великой душой».

Нет поэтому оснований считать настроения и намерения Григория во время пребывания в коннице Буденного «жалким самообманом», «самообманом на грани неискренности» и признавать логическим концом для героя контрреволюционную позицию.

Трагизм заблуждения в том, что герой *искренен* в обеих ситуациях.

Заблуждение Григория имеет объективное, историческое основание — он принадлежит к наиболее косным слоям непролетарских трудящихся масс, но именно поэтому, по самой своей природе, Мелехов нуждается в руководстве и поддержке, а обстоятельства революционной борьбы на Дону складываются против него.

Чужой у белых (это положение осмыслиется им как вполне закономерное: «...сын хлебороба, безграмотный казак — какая я им родня?»), Григорий оказался чужим и у красных, и подозрительная враждебность красных к нему, вчерашнему «беляку, казачьему офицеру», в условиях ожесточенной революционной борьбы законна и оправдана.

Непризнание в лагере революции, которому он порывался честно служить, явилось для него новым свидетельством суровой принципиальности и неодолимой мощи этого мира, и все яснее, все очевиднее становится для Григория не только полная обреченность, призрачность, нереальность, но и преступный, «бандитский» характер выступлений против советской власти, всех попыток вернуться к прошлому.

В этом отношении особенно показателен и значителен финал эпопеи. Решение Григория Мелехова бежать из банды Фомина показано Шолоховым как существенно новая веха в развитии героя, оно означает признание героем антинародности своего пути. Созревавшее исподволь, это решение было поддержано столкновениями с народом: голоса осуждения и проклятия, раздававшиеся вслед фоминцам, паразитирующим за счет народа, угрюмые, ненавидящие взгляды мирных жителей хуторов отзывались в сердце Григория острой, непереносимой болью, мешающей дышать. И еще горше, неотразимее слов и взглядов осуждения на Григория действует вид пустеющих от приближения фоминцев хуторов его родного края, в котором каждая деталь природы и быта — степная речушка, крытые соломой хаты, ко-

лодезный журавль, старый плетень с цепляющейся за него зеленой тыквенной плетью — будили в нем внезапный приступ горячей тоски. Его обжигает мысль, что он является причиной горя и страдания своего народа; он скачет от фоминцев, загоня лошадей, словно убегает от давящего его позором сознания враждебности своих дел народу.

«Надо кончать с этим, хватит!» — в этих словах Григорий отрекается не только от фоминцев, но и от всего своего прошлого.

С этого момента для героя эпопеи нет возврата к пройденным метаниям, для него стала явной бесплодность поисков «третьего» пути, невозможно участие в новой, враждебной народу аванюре¹.

В финале эпопеи драматический элемент присутствует как поистине трагическое столкновение преступности антинародных действий героя в прошлом с органически присущей ему, неистребимой в нем человечностью, с его горячим стремлением к трудовой жизни и к счастью.

Шолохов показывает иллюзорность надежд на личное счастье человека, который своими действиями поставил себя вне прогрессивного развития жизни. Не удалась Григорию попытка «найти свою долю», бежать с Аксиньей на Кубань, начать трудовую жизнь; гибнет Аксинья, в ядовитой тоске, в гнетущих душу воспоминаниях проходят его дни в лесу, в землянке дезертиров. Но в душе Григория, казалось бы опустошенной тяжестью пережитого, продолжает гореть неугасимый огонь любви к жизни, к детям, родной природе. Неподолимое желание Григория «походить еще раз по родным местам, покрасоваться на детишек» оказывается в нем сильнее страха расплаты. Не дожидаясь амнистии, бросив оружие, он уходит в родной хутор, своим разоружением признав справедливость ожидающего его приговора.

Григорий осуществил мечту своих бессонных ночей. «...Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына...

Это было все, что осталось у него в жизни, что пока

¹ Этот итог развития героя очень ярко и выпукло подчеркнут в третьей серии фильма «Тихий Дон».

еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром».

Этим знаменательным, полным глубокого драматизма образом кончается эпопея. Григорий Мелехов тяжело расплатился за свой неправильный путь жизнью своих близких, своей собственной искалеченной жизнью, он ожидает справедливой кары, — и одновременно Шолохов показал, что в герое восторжествовало трудовое начало, его органическое единство с землей, с миром, с народом, с родиной — те качества, без которых невозможна победа новой жизни. Таков конечный результат событий великой революции для этого сложного, остро противоречивого характера.

Новая, огромная по значению тема изживания пережитков прошлого, подчинения своей жизненной практики выводам растущего сознания, поставленная в «Тихом Доне», будет продолжена Шолоховым на материале нового этапа жизни советского общества в «Поднятой целине».

Для шолоховского героя, в котором так сильны стихийные начала характера, заблуждения особенно опасны, однако цельность и действенность его натуры при росте сознания является залогом того, что в процессе жизненной практики он освобождается от власти пережитков. Это — важнейшая проблема «Поднятой целины».

Отличительная черта героя, в которой выразилась его кровная связь с народом, — жизнестойкость.

В первую очередь она отличает того героя Шолохова, который слил свою судьбу с революционным коллективом; но она присуща и заблуждающимся: даже после самых тяжелых испытаний, самых трагических потерь в них сохраняются потенциальные возможности вернуться к жизни, к народу.

Эпопея Шолохова, раскрывшая великие трудности движения к новому, суровость революционной борьбы, пронизана оптимистическим пафосом, уверенностью в том, что заблуждения непролетарских трудящихся слоев носят временный характер, что «белой рыбице мутящей не осилить студеных ключей», что живая сила и мудрость народа восторжествуют.

Драматизм, столь органически присущий «Тихому Дону», может быть правильно понят и оценен лишь в связи с основными эпопейными качествами этого замечательного художественного полотна.

Не отдельные остро драматические эпизоды из бурной революционной эпохи, а художественная история человеческих жизней, неотделимая от истории народа, совершающего революцию, составила содержание этого произведения. То в форме многоголосья, то в развернутых массовых сценах и эпизодах (с участием либо главных, либо эпизодических персонажей), на фронтах войны и в хуторе Татарском, в дни революции и в разные периоды гражданской войны, за границей и на Дону, — широко и многообразно изображен народ на страницах эпопеи.

Эпопейное начало — существенная особенность современной прогрессивной литературы, поднимающей великую тему народа — творца истории. В то же время в этой тенденции проявляется могучая жизнеспособная традиция классического реализма.

Характеризуя древнегреческий эпос, В. Г. Белинский писал: «В эпопее событие, так сказать, подавляет собою человека, заслоняет своим величием и своею огромностию личность человеческую, отвлекает от нее наше внимание своим собственным интересом, разнообразием и множеством своих картин»¹. Такая роль события в эпопее определяется тем, что содержанием ее является «...сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа»².

Итак, событие в эпопее, эпизод из жизни народа, представляет свой собственный интерес, развернуто в многообразную картину мира — огромное эпическое полотно.

В эпопее новейшего времени признаки литературного рода — событие, народ — тоже имеют огромное значение, однако в ней нет характерного для древнего эпоса тождества общего и индивидуального, народного и личного. Герой выступает как личность, характеризующаяся

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, изд. АН СССР, М. 1948, стр. 19.

² Там же, стр. 37.

своим особым, индивидуальным отношением к различным сторонам и проявлениям народной жизни.

Поэтому изображение судеб народа, исторического события в эпосе, не утрачивая своего собственного идейно-эстетического значения, осложняется необходимостью глубокого раскрытия сложного человеческого характера. Жизненный путь героя соотносится с историческими путями и судьбами народа.

Этот принцип эпической характеристики героя получил глубочайшее творческое воплощение у Л. Толстого, без освоения великих идейно-художественных открытий которого не могут обойтись современные писатели, работающие в эпическом жанре.

В «Севастопольских рассказах» изображенная Толстым действительность военного времени: солдаты, офицеры, войсковые части, вся пестрая масса растревоженного войной народонаселения — картины осажденного, но не сдающегося города — предстает в восприятии рассказчика (имеется в виду первый рассказ «Севастополь в декабре месяце»), освещена взглядом активного участника народных событий.

Из сжатых, лаконических характеристик, которые рассказчик дает участникам севастопольской обороны, воссоздается собирательный образ совершающего героический подвиг русского народа; в то же время в них раскрывается как характер и сам рассказчик, полно слившийся с происходящим.

В «Войне и мире» решение темы народа углубляется, приобретает больший эпический размах, еще органичнее связывается с главными героями романа, еще полнее их характеризует:

Главные герои не исчезают из поля зрения Толстого и остаются в центре его внимания даже тогда, когда изображаются массовые, народные сцены. Картины народной войны в эпосе Толстого сопрягаются с показом внутренней чрезвычайно деятельной духовной жизни героев. окрашиваются их восприятием; жизнь народа, все ее события становятся стимулом их духовного роста и формирования. Именно в массовых, народных сценах герои проверяются в существенных чертах своего характера, в своей человеческой, социальной ценности, ибо здесь они непосредственно соотносятся с народом, с историческим прогрессом.

Рассмотрим подробнее особенности изображения народа в «Войне и мире» и то значение, какое оно имеет в воссоздании характера одного из главных персонажей произведения — князя Андрея Болконского.

Боевые действия русских в Австрии против пруссаков и Наполеона, которые имели решающее значение для исхода кампании, переданы по преимуществу в восприятии Андрея Болконского. Он больше других героев эпопеи мог оценить значение событий, потому что был одним «из тех редких офицеров в штабе, который полагал свой главный интерес в общем ходе военных событий». Знаменательно, что в тех местах романа, где описание народной войны дано непосредственно от автора, оно не расходится с восприятием князя Андрея, а, наоборот, как бы поддерживает и усиливает его.

Самым ценным качеством в характере Андрея Болконского, по мнению писателя, является способность к развитию, к сближению с народом; его участие в войне способствует этому сближению, существенно изменяя взгляды князя Андрея на смысл жизни и назначение человека.

Покидая дом, семью, жену, Болконский был полон героических и честолюбивых планов и надежд, благоговел перед именем Наполеона, мечтал о «своем Тулоне». Отклонив предложение Билибина остаться в стороне от военных действий, ибо русской армии грозит поражение, он едет разыскивать штаб, даже желая опасности: «...Как только он узнал, что русская армия находится в таком безнадежном положении, ему пришло в голову, что ему именно предназначено вывести русскую армию из этого положения...»

Князя Болконского, сосредоточенного на мысли о подвиге, по дороге к армии особенно поражают факты неорганизованности и, как ему кажется, беспорядка, вызывающие в нем чувство возмущения и презрения к происходящему.

Ему бросается в глаза «вид беспорядочно бегущей армии». Он «...с презрением смотрел на эти бесконечные, мешавшиеся команды, повозки, парки, артиллерию и опять повозки, повозки и повозки всех возможных видов, обгонявшие одна другую и в три, четыре ряда запружавшие грязную дорогу. Со всех сторон, назади и впереди, куда хватал слух, слышались звуки колес, громыхание

кузовов, телег и лафетов, лошадиный топот, удары кнутом, крики понуканий, ругательства солдат, денщиков и офицеров...»

«Voilà le chef православное воинство», — подумал Болконский, вспоминая слова Билибина. В оценке Болконским этих событий сказывается скептицизм человека, еще не почувствовавшего себя частью происходящего. Восприятие войны значительно изменяется, как только князь Андрей попадает на позиции, непосредственно сталкивается с офицерами и солдатами.

Большое значение в развитии Андрея Болконского имеет его встреча с штабс-капитаном Тушиным, образ которого является с точки зрения Толстого полным выражением духа простого человека, — его скромности, честного выполнения долга, боязни подвести своего товарища по оружию, доброты и отзывчивости. Князь Андрей сразу выделил Тушина среди других офицеров и, несмотря на его внешнюю невзрачность (маленький, грязный, худой), несмотря на робость, неловкость и не совсем естественную улыбку, с которой он предстал перед начальством, отметил в фигурке артиллериста «что-то особенное, совершенно не военное, несколько комическое, но чрезвычайно привлекательное».

Тем же духом глубокого сочувственного понимания проникнуто восприятие князем Андреем сценок солдатской военной жизни перед боем. Объезжая позиции, князь Андрей заметил, что чем ближе к цепи французов, тем «самоувереннее становился вид наших войск», он подслушал разговор Долохова с французом о силе русского оружия и наблюдал, как реагировали на этот разговор русские и французские солдаты, отметив присущее народу чувство юмора. Сидоров, считавшийся «мастером говорить по-французски», своим усердным лопотанием возбудил «грохот такого здорового и веселого хохота... что после этого нужно было, казалось, разрядить ружья, взорвать заряды и разойтись поскорее всем по домам».

Постепенно князь Болконский все больше сливается с настроениями простого народа. Предчувствуя близкое столкновение с французами, князь Андрей испытывает радостное возбуждение («кровь начала приливать к сердцу») и с удовольствием узнавал на лицах солдат это родственное ему чувство.

«...Проезжая между тех же рѳт, которые ели кашу и пили водку четверть часа тому назад, он везде видел одни и те же быстрые движения строившихся и разбиравших ружья солдат, и на всех лицах узнавал он то чувство оживления, которое было в его сердце. «Началось! Вот оно! Страшно и весело!» — говорило лицо каждого солдата и офицера».

Участие Болконского в бою, в частности на батарее Тушина, которой он помог под огнем неприятеля организовать отступление, во многом подготавливает изменение в его представлениях о войне, воинской доблести и военной славе. Видя полное неумение Тушина защитить себя от упреков Багратиона, располагавшего неточными сведениями о ходе боя, князь Андрей, вопреки сложившемуся в штабе мнению, высказывает свой взгляд на решающую роль батареи Тушина в исходе сражения.

«...Тушину теперь только, при виде грозного начальства, во всем ужасе представилась его вина и позор в том, что он, оставшись жив, потерял два орудия. Он так был взволнован, что до сей минуты не успел подумать об этом. Смех офицеров еще больше сбил его с толку. Он стоял перед Багратионом с дрожащею нижнею челюстью и едва проговорил:

— Не знаю... ваше сиятельство... людей не было, ваше сиятельство.

— Вы бы могли из прикрытия взять!

Что прикрытия не было, этого не сказал Тушин, хотя это была суцая правда. Он боялся *подвести* этим другого начальника и молча, остановившимися глазами, смотрел прямо в лицо Багратиону, как смотрит сбившийся ученик в глаза экзаменатору.

Молчание было довольно продолжительно. Князь Багратион, видимо не желая быть строгим, не находил, что сказать; остальные не смели вмешаться в разговор. Князь Андрей исподлобья смотрел на Тушина — и пальцы его рук нервно двигались.

— Ваше сиятельство, — прервал князь Андрей молчание своим резким голосом, — вы меня изволили послать к батарее капитана Тушина. Я был там и нашел две трети людей и лошадей перебитыми, два орудия исковерканными и прикрытия никакого.

Князь Багратион и Тушин одинаково упорно смотрели теперь на сдержанно и взволнованно говорившего Болконского.

— И ежели, ваше сиятельство, позволите мне высказать свое мнение,— продолжал он,— то успехом дня мы обязаны более всего действию этой батареи и геройской стойкости капитана Тушина с его ротой,— сказал князь Андрей и, не ожидая ответа, тотчас же встал и отошел от стола.

Князь Багратион посмотрел на Тушина и, видимо, не желая высказывать недоверия к резкому суждению Болконского и вместе с тем чувствуя себя не в состоянии вполне верить ему, наклонил голову и сказал Тушину, что он может идти. Князь Андрей вышел за ним.

— Вот спасибо: выручил, голубчик,— сказал ему Тушин.

Князь Андрей оглянул Тушина и, ничего не сказав, отошел от него. Князю Андрею было грустно и тяжело. Все это было так странно, так непохоже на то, чего он надеялся».

Князю Андрею «грустно и тяжело» не только от необходимости расстаться со своим прежним строем мыслей и представлений,— но и потому, что обидно за Тушина, совершившего вместе со своей батареей поступки, достойные восхищения и высшей награды, но оказывающегося совершенно беспомощным, когда понадобилось защитить себя от случайных и напрасных обвинений.

В этой сцене князь Андрей уже созрел для того перелома, который совершится в нем после Аустерлицкого сражения, перелома во взглядах на славу, на назначение человека, на героическое. Под влиянием соприкосновения с народной войной, с Тушиным в духовной жизни Болконского происходят процессы, которые ведут его к сближению с народом.

Так, изображая эпизоды народной войны, развивая эпопейное начало, Л. Толстой одновременно все глубже проникает в характер своего героя, показывает его эволюцию.

Эпопейное событие, картины народной жизни выступают и в произведениях Шолохова как средство характеристики героя, изображения его сложного жизненного пути.

Как по отношению к Л. Толстому, так и по отношению к Шолохову одинаково распространено утверждение, что

в их творчестве «главный герой — народ». Это положение правильно в том смысле, что оно подчеркивает огромное значение, какое имеет народ в художественно-исторических концепциях Толстого и Шолохова. Однако это утверждение обязывает прежде всего показать то новое, что внес Шолохов по сравнению с Л. Толстым в тему народа и связанные с этой темой принципы характеристики своих героев.

Классовый протест народа в творчестве Толстого нашел наиболее полное отражение в беспощадном срывании писателем «всех и всяческих масок», в разоблачении дворянского героя, неспособного к развитию, к совершенствованию. Но, размышляя о народе как движущей силе истории, показав его громадные духовные силы и потенциальные возможности, Толстой изображает в своей эпопее исторический момент консолидации всех жизнеспособных сил страны в общем патриотическом порыве. Это дает ему возможность показать народ как нечто единое, сгладив классовые расслоения в нем, не поставив вопроса о росте революционного сознания. Характерный для эпопеи Толстого принцип оценки героя — соотношение его с народом в целом.

Шолохов изображает другую историческую эпоху и исходит из принципиально иных мировоззренческих установок: отражая ход революции, он обнажает глубокое классовое расслоение в казачьей среде, которая все резче и непримиримей раскалывается на два классово враждебных полюса — революционное казачество из бедняцких слоев и кулачество — оплот белогвардейщины и контрреволюции на Дону. Между этими полюсами — среднее казачество, которое способствовало победе Великой Октябрьской революции, но вместе с тем на определенном ее этапе приняло участие в контрреволюционных мятежах.

Для воплощения своей новой концепции героя и народа писатель вводит новые художественные средства. Герой Шолохова соотносится с разными социальными слоями народа — и с передовым, революционным его отрядом, и с мятущейся казачьей толпой, с теми заблудившимися слоями непролетарских трудовых масс, страстная борьба за которые составляет одну из особенностей социалистического гуманизма эпопеи. Каждый этап извилистого пути героя сложно опосредован настроениями

в казачьей среде. Но окончательная идейно-эстетическая оценка жизненного пути Григория дается через соотношение его образа с собирательным образом героического революционного народа.

Первый бой на стороне белых против красных войск, в которых Мелехов еще недавно был своим, показан в его восприятии.

Писатель раскрывает чувства, которые красные будили в Григории; причем очень показательно, что это не столько мысли, сколько именно еще не вполне осознанные, сложные, противоречивые ощущения — «острое чувство огромного, ненасытного любопытства к красноармейцам», «смутное, равносильное страху беспокойство», когда он слушает революционную песню, которую поют красные, и над всем этим — злоба собственника к большевикам, которую разделяет с ним и разжигает в нем его сотня, объединенная иллюзорной верой в самостоятельность казачьего пути.

Показывая реакцию Григория и его казаков на приближение красных войск, идущих в атаку, Шолохов очень тонко передает, что сближает Григория с казаками его сотни в отношении к красным и что отличает его от них.

«...Григорий глядел в бинокль на далекие цепи противника. Ему отчетливо видно было, как шли первые две цепи, а за ними, между бурыми неубранными валками скошенного хлеба, разворачивалась в цепь черная походная колонна.

И его и казаков изумило то, что впереди первой цепи на высокой белой лошади ехал всадник — видимо, командир. И перед второй цепью порознь шли двое. И третью повел командир, а рядом с ним заколыхалось знамя. Полотнище алело на грязно-желтом фоне жнивья крохотной кровавистой каплей.

— У них комиссары попереди! — крикнул один из казаков.

— Во! Вот это геройски! — восхищенно захохотал Митька Коршунов.

— Гляди, ребятки! Вот они какие, красные!

Почти вся сотня привстала, переключаясь...»

Григорий испытывает по отношению к красным и герою их вожakov чувство удивления и восхищения, как и вся сотня. Это чувство в Григории поддержано воспоминаниями: в нем оживает человек, который вместе с

мокроусовскими матросами после революции был воспламенен великой идеей общечеловеческой правды, правды для всего народа.

«В это время со стороны красных ветерок на гребне своем принес невнятные звуки пения...

Цепи шли, туго извиваясь, неровно, качко. Тусклые, затерянные в знойном просторе, наплывали оттуда людские голоса.

Григорий почуял, как, сорвавшись, резко, с перебоем стукнуло его сердце... Он слышал и раньше этот стонущий напев, слышал, как пели его мокроусовские матросы в Глубокой, молитвенно сняв бескозырки, возбужденно блестя глазами. В нем вдруг выросло смутное, равносильное страху беспокойство».

Нечто подобное состоянию Григория испытывают и другие казаки его сотни; беспокойство охватывает престарелого казака, многие уловили торжественный характер пения, но в них определеннее и резче нарастают злоба и враждебность.

«...Чего они режут? — встревоженно вертя головой, спросил престарелый казак.

— Вроде как с какой молитвой, — ответил ему другой, лежавший справа.

«Чертячья у них молитва!» — улыбнулся Андрей Кошулин; дерзко глядя на Григория, стоявшего возле него, спросил:

— Ты, Пантелев, был у них, — небось знаешь, к чему песню зараз играют? Небось сам с ними дишканил».

В Григории эти замечания отдаются резким перебоем в сердце, и все-таки, когда донеслись слова революционного гимна: «...владеть землей!», его, как и других казаков, переполнило злобное чувство собственника. Раньше других не выдержал Митька Коршунов.

«...Слышите, эй, вы?! — Землей владеть им захотелось!.. — и похабно выругался. — Григорий Пантелев! Дай я вот этого, что на коне, спешу! Я вдарю раз?

Не дожидаясь согласия, выстрелил...»

Теперь те, которые вызывали восхищение своим героизмом, возбуждают лишь лютую злобу. Григорий приказал пулеметчикам открыть огонь.

В Григории победило чувство собственника, но его не покидают «щемящее любопытство» и восхищение крас-

ными. Один из восьми пленных красноармейцев привлек к себе его внимание. У этого пензенского парня были плотно сжатые, разбитые в кровь губы, презрительный взгляд поверх голов, он бросался в глаза «дюжим складом плеч и татарским энергичным лицом», ответы его были полны сознания собственного достоинства и убежденности в большой правде. Это возбуждало в Григории враждебность.

«Он обратился к нему насмешливо и зло:

— На что признавался? Ты небось ротой у них наворачивал? Командир? Коммунист? Расстрелял, говоришь, патроны? А мы тебя за это шашками посекем — это как?

Красноармеец, шевеля ноздрями раздавленного прикладом носа, уже смелее говорил:

— Я признавался не от лихости. Чего я буду таиться? Раз стрелял — значит, признавайся... Так я говорю? Что касается... казните. Я от вас... — и опять улыбнулся, — добра не жду, на то вы и казаки.

Кругом одобрительно заулыбались. Григорий, покоренный рассудительным голосом солдата, отошел...»

Так вырастает в эпопее Шолохова образ одного из многих, не названных по имени, революционеров, мужественно отдавших жизнь за великую социалистическую идею, раскрывается тема революционного народа, составляющая сквозное, полноводное течение в эпопее. В изображении героизма революционного народа звучит суровый суд писателя над Григорием Мелеховым, который в своем заблуждении преступно изменил народу.

В новый период казачьего восстания (когда оно объединилось с частями белых войск и иностранной интервенцией) мы видим, как *расходятся* пути Григория и бунтовавших казаков. Григорий-сотник со своим ординарцем Прохором Зыковым после побывки в родном хуторе возвращается в часть; в противоположном направлении, навстречу им, бегут с фронта из Донской армии казаки; завидев Григория, они сворачивают с пути, спешат скрыться.

Однако, как и вся масса казаков, Григорий пережил значительный поворот в отношении к происходящим на Дону событиям. Он, недавно командир дивизии, возглавляющий восстание, делает вид, что не замечает бегства с фронта. В глубине души он сочувствует с огромной си-

лой проснувшейся в казаках тяге к дому, к хозяйству, их решительному нежеланию жертвовать жизнью, защищая чуждые им интересы ненавистных белых офицеров и заморских капиталистов, воскрешать похороненную революцией рабью старину. В нем эти настроения даже осознаннее и сильнее, чем в других казаках. Особенно знаменателен в этом отношении тот момент, когда Григорий, попав в общество двух офицеров — русского и англичанина, во время ночной беседы и выпивки дает англичанину совет возвращаться на родину и подчеркивает, что дает его «от чистого сердца». В этой сцене ярко раскрылся инстинктивный порыв труженика, которому ненавистны интервенты, враждебна политика эксплуататорских классов, всегда готовых прибегнуть к помощи любых сил, не побрезгать никакими средствами для подавления народа.

Сила эпопеи социалистического реализма — в утверждении неодолимости нового, неодолимости народного социалистического строя.

Нельзя переоценить того факта, что в шолоховской эпопее к этому выводу приходит герой, глубоко заблуждающийся, прошедший очень противоречивый путь, который ни в чем не сглажен писателем, раскрыт с беспощадной правдой.

Итог метаний героя, отдача себя на суд народной власти является глубоко убедительным художественным решением огромного замысла эпопеи социалистического реализма.

Писателю, живущему в наше время, невозможно пройти мимо художественных открытий Толстого. Литературный характер, созданный Толстым, был удачно назван им самим «текущим». Это характер, весь пронизанный внутренним движением, развивающийся, растущий, движущийся к сближению с народной жизнью и в этой своей способности проявляющий всю свою силу и значимость. Этому характеру свойственна повышено напряженная духовная жизнь, его отличает смена обликов, тончайшие душевные движения («диалектика души») и крутые переломы и повороты в развитии. Сама текучесть толстовского характера — качество, имеющее объективную основу. «Текущий» характер Толстого словно отразил в своей структуре ту потенциальную революционную энергию, которой располагала эпоха. В нем заде-

чатлено воздействие этой эпохи на передовые, прогрессивные слои русского дворянства.

Шолохов наследует самое существенное в принципах характеристики Л. Толстого — умение создать в произведении художественную атмосферу, пронизанную социальным протестом народных масс в определенную историческую эпоху, и в этой атмосфере раскрыть неизбежный, закономерный и в то же время сложный, противоречивый процесс развития и роста человеческого характера.

У Шолохова есть, конечно, характеры, слитые со средой, устойчивые в своих проявлениях, однако атмосфера социального протеста и революционного натиска масс в его произведениях настолько напряжена, что даже мало-восприимчивые люди полны острых, живых противоречий и внутреннего развития.

Интересен с этой стороны образ Степана Астахова. Этот характер производит впечатление какой-то удивительной неподатливой окостенелости, в то же время он схвачен и раскрыт в изменениях и противоречиях, самых резких и контрастных.

В этом большом, мрачном человеке, который не возбуждает симпатий, писатель раскрывает тяжелый характер, подчеркивая его в деталях внешности и поведения: «У Степана большие железные руки», «тяжелый хозяйский шаг»; «кованым железным сапогом» он бьет Аксинью за измену ему.

В известном смысле он показан как человек, глубоко обиженный судьбой, обстоятельствами жизни. В первые годы женитьбы на Аксинье он изливал свою тоску в песне. «...Тогда, бывало, едут с поля, прикрытые малиновой полой вечерней зари, и Степан, покачиваясь на возу, тянет старинную песню, тягуче-тоскливую, как одичавший в безлюдье, заросший подорожником степной шлях».

Степан — большой любитель песни и замечательный певец. «У Степана же и голосина, чистый колокол!» — говорили хуторяне, услышав его пение.

Степаном владеет глубокое чувство любви к Аксинье. Когда Аксинья бросила его, он неузнаваемо изменился.

При случайной встрече со Степаном Григорий, служивший тогда у панов Листницких, был поражен его видом. «Серая усталость, пустота испепеляли Степаново лицо». Не хватило гордости промолчать, любовь победила,

спросил своего заклятого врага: «Погодь-ка. А как же... Аксютка как?»

Признался Григорию, улыбаясь «простой, ребячьей улыбкой», что больше всего сожалеет о том, что не прибил его, когда был удобный случай в драке.

Революция не прошла даром и для Степана. Она расшатала в нем уверенность в своих правах законного мужа распоряжаться судьбой Аксиньи. В его отношениях к жене появился какой-то новый оттенок, которого совсем не было в прошлом,— смутное для него самого признание ее права на любовь, восхищение ее смелым и открытым поведением.

Сближает Шолохова и Толстого интерес обоих к героям ищущим, пытающимся определить свое место в жизни, разобраться в ее противоречиях. Но у толстовского героя эти искания осложняются его социальным положением, принадлежностью к враждебному народу классу. Свойственной его сознанию интенсивной, повышенной работой мысли, которая стремится понять, охватить весь мир и возвышается в своих исканиях до постановки величайших общечеловеческих проблем, он как бы пытается преодолеть пропасть, отделяющую его от народа, примирить раздирающие его противоречия.

У героя Шолохова нет этого исконного, исторически и классово обусловленного разрыва с народом. Обстоятельствами рождения, положения, всем своим нутром он труженик. Поэтому и вопрос о месте в жизни, о правде, стоящей перед шолоховским героем,— это вопрос не столько личный, интеллектуально-нравственный, как у героя Л. Толстого, а более общественно-практический.

Прослеживая сложные духовные процессы в душе своего героя, Л. Толстой показывал, как он пытался преодолеть в себе привитое ему классом, чуждое народу. Процесс роста героя был раскрыт у Толстого как борьба в нем «естественного» (народного начала) с «искусственным» (влиянием эксплуататорского общества). Однако эти духовные категории не связывались Толстым с историческим развитием русской жизни, с происходящей в ней классовой борьбой. Стремление к «естественному», утверждаемое Толстым, предполагало изменения лишь в личной и прежде всего духовной жизни героя и осмыслялось писателем как некая вечная категория.

Изменения, раскрываемые Шолоховым в своем герое,

в этом смысле исторически более конкретны, заключают в себе новое содержание. *Борьба нового с традиционным, косным* изображена у Шолохова как мучительный процесс изживания иллюзий и заблуждений, свойственных определенным социальным слоям в условиях революционной борьбы.

Названные духовные процессы в такой исторически конкретной форме могли быть раскрыты только писателями нового типа, представителями социалистического реализма в эпоху самого революционного действия народа, поднявшегося на борьбу за изменение своего общественного положения. Это изменения в людях, происходящие под влиянием классовой борьбы, которая бурлит, клокочет, проявляется в кровавых столкновениях гражданской войны, несущей смерть и разрушение; это процессы, которые вызваны историческими событиями эпохи революционного столкновения двух миров.

Из предшественников Шолохова тема борьбы традиционного и нового — как вопрос о реальной общественной практике человека, о его поведении и месте в общественной борьбе — поставлена творцом «Матери». М. Горький первый обогатил советскую литературу воспроизведением величайшего духовного роста человека — процесса, типичного для людей новой эпохи. Невозможно переоценить важность и значимость этих горьковских традиций для Шолохова, как и для всей советской литературы. Наблюдаемая в данном аспекте творческая близость Шолохова с Горьким говорит об общности эстетических концепций у художников, объединенных единым художественным методом. Шолохов вписывает новую страницу в историю создания образа человека из народа: в Григории Мелехове он раскрыл трагическую борьбу старых и новых начал, колебаний и срывов, которая, однако, приводит героя, цепляющегося за старое, к пониманию ошибочности своего пути, к признанию неодолимости нового.

4

На разных этапах творчества Шолохова созданный им образ казака-середняка, с его сложным и противоречивым отношением к революции, по-разному соотносится с образами новых людей — революционеров. На взаимоотно-

шении этих образов строится композиция шолоховских произведений, в их связях и взаимодействии писателем отражено движение советской действительности. Сопоставление героя колеблющегося, раздвоенного и стойкого революционера, делающее очертание обеих этих фигур особенно четким, в ранних рассказах еще отсутствует. Как прием характеристики оно впервые выступает в «Тихом Доне».

Наибольший идейно-художественный интерес в этом отношении представляет образ Михаила Кошевого. Композиционно связанный с образом Григория, образ Михаила строится на сопоставлении с ним и противопоставлении ему. Сначала их жизненные пути идут вместе, они «друзьяки»; Григорий, порвав с семьей, идет ночевать к Кошевому; они не расходятся на фронтах германской войны и в революцию. Поворотный момент в их отношениях — установление белоказачьей власти в Татарском, отказ Григория уходить из хутора от мобилизации вместе с Михаилом и Валетом. Затем их судьбы и характеры даются во все нарастающем противопоставлении. Они оказываются во враждебных станах.

Однако в финале их жизненные пути опять пересекаются в подчеркнуто контрастном плане: Михаил прочно связал свою судьбу с революцией и советской властью, Григорий, разделив с бандой Фомина ее разгром, пережив новые тяжкие утраты, признает ошибочность своего пути.

В соотнесении этих образов прослеживается определенный художественный прием: Шолохов всячески подчеркивает природную одаренность Григория, его яркость, незаурядность и словно намеренно снижает Кошевого, отмечая даже в его наружности черты ординарности, общности: «золотистый зуб», «тусклое лицо». Такая контрастность помогает тем ярче показать историческую неизбежность трагедии человека, находящегося под влиянием косного, традиционного уклада жизни, и противопоставить ему человека менее одаренного, перед которым, однако, раскрываются возможности интеллектуального и социального роста и развития от приобщения к правде революционного народа.

Кошевой — один из тех казаков, который выделяется своей интеллектуальной жизнью: он стремится во всем разобраться, найти правильный ответ на тревожные соци-

альные вопросы, хотя в то же время Кошевой лишен быстроты соображения, порой совершает обидные промахи. Он будоражит казаков в германскую войну, подбивает их на бунт из-за щей с червями, агитирует против войны, но под впечатлением смерти друга задерживает дезертиров, бегущих с фронта.

Однако в противоположность Григорию Кошевой — характер последовательно и непрерывно растущий, становящийся.

Одним из самых сильных впечатлений, утвердивших Кошевого на избранном им пути классовой борьбы, было, как показывает Шолохов, его временное пребывание в атарщиках. На какой-то момент в нем возникла под могучим влиянием природы («тишины и мудрого величия степи») удовлетворенность мирной, бездумной, растительной жизнью, степь заражала его несложной философией неприятия и отрицания всякой социальной борьбы, философией, типичной для многих казаков, влюбленных в степь, больше всего опасавшихся любых изменений. Он пережил настроение, которое с такой силой по временам охватывало Григория, приходившего к выводу о бессмысленности борьбы. «Пускай там воюют, там смерть, а тут — приволье, трава да небо. Там злорада, а тут мир. Тебе-то что за дело до остальных?» — словно нашептывал Михаилу какой-то ленивый голос. Но другой голос в Михаиле, звавший его к людям, к борьбе за торжество справедливости на земле, голос, поддержанный его прошлым, всем его жизненным опытом, оказался в нем сильнее. Столкновение с Солдатовым, насквозь проникнутым националистическим чувством казачьей самостийности, дало остро почувствовать Михаилу ошибочность и вредность его настроений. Он отказался от покоя, который грозил покрыть его «твердой корой тупого равнодушия», заразить его предрассудками невежества, и вернулся в хутор для участия в народной борьбе. Весь дальнейший путь Кошевого — путь человека, нашедшего социально полезное применение своим силам, шаг за шагом преодолевающего в себе настроения пассивности, опасной успокоенности по отношению к общему для всех трудящихся делу.

Сопоставлением и противопоставлением Кошевого и Мелехова Шолохов выявляет черты, характерные для казака-большевика эпохи военного коммунизма. Колебаниям Григория противостоит революционная твердость

Михаила, воодушевленного идеей социальной справедливости. Однако Кошевой не видит широкой человечности натуры Григория, того, что ею часто определяются отношения Григория к людям и событиям, в частности к самому Кошевому. Еще до революции Кошевой пришел к выводу, что «страшной людской середки ничего на свете нету». Этот вывод, добытый опытом классовой борьбы, вооружающий человека социальной зоркостью, у Кошевого сказался известной прямолинейностью и негибкостью в отношении к своему вчерашнему врагу. Кошевой не попытался помочь Григорию преодолеть колебания, не сумел использовать возникшего в нем настроения, его стремления к мирному труду в условиях советской власти, не поддержал в нем тех качеств, которые могли бы оказаться полезными и ценными в деле строительства новой жизни. Для Кошевого Григорий, и вернувшийся из Красной Армии,— враг, которого необходимо разоблачить и который не только не лучше прямого противника, но хуже и опаснее его.

Отношение Кошевого к Григорию вполне оправдывается эпохой, психологией казачьей среды с ее метаниями и неустойчивостью. Однако как характер Кошевой в известном смысле беднее тех новых людей, которых Шолохов запечатлел в «Поднятой целине».

«Поднятая целина» знаменует следующий этап в развитии идейно-эстетической концепции Шолохова.

В этом произведении, первый том которого писался параллельно с четвертым томом «Тихого Дона», воссоздана картина бурного движения всех социальных слоев деревни в эпоху коллективизации на Дону. Шолохов разработал эпическую тему очень большого, принципиального новаторского значения. Произведение характеризуется рядом черт, которые присущи жанру эпопеи: построение сюжета на изображении коллективизации как исторической необходимости, массовые сцены, полные драматизма и напряженности народных страстей, введенные в повествование исторические документы и др.¹

В «Поднятой целине» образ внутренне раздвоенного, противоречивого в своих стремлениях казака-земледела,

¹ См. статью Ф. А. Абрамова «Народ в «Поднятой целине» М. Шолохова», в сб. «Михаил Шолохов», изд. Ленинградского университета, 1956.

его место в романе, соотношение с новыми людьми существенно изменяются. Продолжая нести в романе большую идейно-художественную нагрузку, этот образ утрачивает значение центрального героя.

В романе оказалась снятой вся та наиболее разработанная сторона содержания «Тихого Дона», которая связана с изображением казачьей семьи, воплощает тему старой России. Герои вводятся в повествование уже сложившимися, со своей определенной судьбой и характером. Их прошлое освещается в сжатых, насыщенных драматическим элементом предысториях, у каждого так или иначе связанных с германской войной, революцией. В «Поднятой целине» найдено новое идейно-художественное единство: в произведение Шолохова вошла великая, горьковская тема — социалистический труд как организатор нового человека и новый человек как организатор социалистического труда,— тема, особенно показательная для советской литературы.

Ощущение движения жизни, коренной ломки ее вековых устоев, каким был пронизан «Тихий Дон», сохраняется и в «Поднятой целине», произведении, отражающем строительство новых форм жизни в советской стране; здесь оно выступает в зримых, конкретных формах изменений не только сознания масс, но и самого кондового, окостенелого *быта* казачье-крестьянской жизни, изменений, очевидных и убедительных для каждого, в том числе несомненных и страшных для врага.

Перед читателем проходит озаренная пафосом великого созидания деятельность коллектива строителей колхоза: раскулачивание, обобществление скота, создание семфонда, организация бригад, раздача беднякам одежды раскулаченных, полевые работы, хозяйственные расчеты. Поэтика «Поднятой целины» подчинена идейно-эстетической задаче передать движение народа к новому. Образами стремительного и напористого движения полна авторская речь, например: «Жизнь в Гремячем Логу стала на дыбы, как норовистый конь перед трудным препятствием». Сами герои ощущают эту на глазах у них происходящую разительную перемену в жизни: хутор оживел, «будто муравьиное гнездо тронулось». Для Давыдова, руководителя и организатора колхоза, хутор представляется «мотором сложной конструкции, который он обязан досконально изучить».

Процесс строительства новой жизни изображен Шолоховым как очень трудный, сложный, полный борьбы, требующий огромного напряжения в преодолении тяжелых пережитков прошлого. Ненависть, как остро социальное, классовое чувство, часто осложняемое многообразными жизненными отношениями, движет персонажами романа: Макар Нагульнов, секретарь гремяченской партиячейки, охваченный идеей мировой революции, содрогается от ненависти к собственникам и собственности, впадает в перегибы, в ярости совершает необдуманные поступки; раскулаченный Фрол Рваный упивается предвкушением «кровяной сладости мести»; Никита Хопров, могучий батареец в прошлом, застрашенный кулаками, задыхается от ненависти к ним... Показом сложности и противоречивости взаимоотношений людей определяется острое звучание романа, его неопровержимая реалистическая достоверность.

С появлением новой эстетической стихии, нового «героя» (М. Горький) социалистического труда и связанной с ним многообразной поэтики, творческое раскрытие характера принимает новые художественные формы. Шолохов вводит новаторский принцип характеристики, наиболее показательный для советской литературы: характер раскрывается, помимо прочих форм, в новом качестве своих общественных связей — в отношении к социалистическому труду как к великой социальной силе жизни, организующей новый человеческий характер. Это принцип, в котором не может не проявиться партийность советского художника.

Вот, например, отношение к колхозу Демида Молчуна, очень показательное для шолоховской характеристики в этом произведении.

Бедняк Демид Молчун, силач и колхозный активист, поддавшись настроением неустойчивых, в пьяном виде принес в правление заявление о своем выходе из колхоза — «бумажку с нацарапанными поперек текста словами: «Выпускайте из колхоза». Но, уходя с колхозного двора, замечает непорядок, мимо которого все равнодушно проходили, — огромную лужу от обледеневшего сугроба. «С пьяным безразличием» схватил подвернувшийся лом и, обнаружив свое «физическое могущество», отвел со двора воду. Разметнов, следивший за ним из окна, уверенно сказал Давыдову: «Ну, этот опять в колхозе

будет! Приметил непорядок, исправил и пошел. Значит, у него душа в нашем хозяйстве осталась!..»

Тема изживания заблуждений в «Поднятой целине» выступает как тема борьбы с пережитками в сознании людей и в своем новом виде решается на образах многих героев, в разных эстетических планах.

Середняк Кондрат Майданников, постепенно включаясь в общее дело пересоздания отношений в деревне и при этом сам внутренне перестраиваясь, выступает надежным, верным помощником Семена Давыдова, слесаря-двадцатипяти тысячника, по заданию партии организующего колхоз в Гремячем Логу. В свою очередь Давыдов должен пройти через трудное жизненное испытание, имеющее для него огромное значение. У него нет собственнических пристрастий Майданникова, которые тому нужно преодолевать, но Давыдову необходимо овладеть своими чувствами, на время вышедшими из-под контроля разума и воли. Его неожиданно захватило сильное чувство к Лушке. Он не может пройти мимо этого чувства, но и не может отдаться ему, так как отношения с этой женщиной мешают ему, уводят в сторону от главного жизненного пути.

Героям «Поднятой целины» присуща гораздо большая степень интеллектуальности, понимания смысла происходящего, чем героям «Тихого Дона». Не одни организаторы и вожаки, но и рядовые члены колхоза отличаются стремлением расширить свой горизонт, преодолеть вековую крестьянскую ограниченность.

Кондрат Майданников, борясь с пережитками мелкобуржуазной психологии, приходит к выводу, трудно добытому всем жизненным опытом, что у тех, кто цепляется за свою корову да за свой дом-скворечник, закрыты глаза; он по-государственному высказывается против частной собственности, за необходимость вступления в колхоз.

Конфликт между новым сознанием и традиционными крестьянскими пристрастиями существует и для Кондрата Майданникова, но это уже иной конфликт, чем у героя «Тихого Дона», конфликт в условиях мирного строительства. Его сознание характеризуется новым качеством мысли: она не зависит от таких внешних факторов, как неустойчивые настроения в казачьей среде,— это мысль окрепшая, приобретающая силу убеждения, способная не

только противостоять среде с ее колебаниями, но и перестроить жизнь в соответствии с убеждениями, повести за собой других.

Своеобразие проблемы характера в «Поднятой целине» заключается прежде всего в том, что разлад между новым сознанием и всем традиционным строем своего мироощущения герой изживает своими делами, жизненной практикой. Созидающую роль человеческого разума в социалистическом обществе Шолохов раскрывает и утверждает теперь не только в образах революционеро-вожаков, но и в образе казака-середняка.

Тема борьбы с пережитками в сознании людей в комическом плане воплощена в образе деда Щукаря. По полноте, емкости, красочности это подлинный художественный шедевр шолоховского творчества. Обиженный судьбой, неудачник, дед Щукарь полон самых суеверных предрассудков и невежества; и в то же время этот шолоховский дед-активист завоевывает и покоряет сердца своей инстинктивной тягой к новым людям, к новой жизни, могучей жизненной силой, а комическая форма проявления этих прекрасных качеств только усиливает привлекательность образа. Дед Щукарь поистине трогателен в своем увлечении знаниями, которое он делит с «другом Макарушкой». Рвение Щукаря так велико, что в комнате Нагульнова, где происходит учеба, стоит «тишина, какая бывает только в первом классе начальной школы во время урока чистописания».

В образе нового человека, коммуниста Давыдова, по-новому раскрывается в «Поднятой целине» ведущая шолоховская тема человечности, обогащенная новыми оттенками.

Образ Давыдова с наибольшей полнотой отразил на себе изменения в народе, происшедшие за десять лет советской власти. Коммунистическое сознание вооружило его удивительной пронизательностью и зоркостью. Глубоко сознавая, что Макар Нагульнов с его мечтой о мировой революции «страшно свой», Давыдов решительно ополчается против допускаемых им перегибов в руководстве, против крайних мер в отношении к заблуждающимся; в то же время ему чужда и нетерпима мягкотелость Разметнова, потерявшего необходимую твердость в момент раскулачивания. С огромной силой выразительности Шолохов раскрыл новое качество человечно-

сти, богатую душу своего героя, живущего одними чаяниями с простым, трудовым народом, в сцене раздачи беднякам одежды раскулаченных.

Жена Демки Ушакова, которая «за всю свою горчайшую жизнь доброго куска ни разу не съела, новой кофтенки на плечах не износила, совсем потерялась, не зная, на чем остановить свой выбор, себе или детям просить...— Родимые!.. Родименькие!.. Погодите, я, может, еще не возьму эту юбку... Сменяю... Мне, может, детишкам бы чего... Мишатке... Дуняшке...— иступленно шептала она, вцепившись в крышку сундука, глаз пылающих не сводя с многоцветного вороха одежды.

У Давыдова, случайно присутствовавшего при этой сцене, сердце дрогнуло... Он протискался к сундуку, спросил:

— Сколько у тебя детей, гражданочка?

— Семеро...— шепотом ответила Демкина жена, от сладкого ожидания боясь поднять глаза.

— У тебя тут есть детское? — негромко спросил Давыдов у Якова Лукича.

— Есть.

— Выдай этой женщине для детей все, что она скажет.

— Жирно ей будет!..

— Это еще что такое? Ну?..— Давыдов злобно ощерил щербатый рот, и Яков Лукич торопливо нагнулся над сундуком...»

Щедрость Давыдова — не прихоть или каприз человека, совершающего благотворительный поступок, в ней проявилась заветная мечта его жизни: видеть трудовой народ счастливым и обеспеченным. Оттого так подействовала его щедрость на Демку Ушакова. Обычно говорливый и злой на язык, Демка «стоял сзади жены, молча облизывая сохнувшие губы, затаив дыхание. Но при последних словах Давыдова он взглянул на него... Из косых Демкиных глаз, как сок из спелого плода, вдруг брызнули слезы. Он сорвался с места, побежал к выходу, левой рукой расталкивая народ, правой закрывая глаза. Спрыгнув с приклетки, Демка зашагал с база, стыдась, пряча от людей свои слезы, а они катились из-под черного щитка ладони по щекам, обгоняя одна другую, светлые и искрящиеся, как капельки росы».

Выше говорилось, что изображение труда было важ-

нейшим принципом характеристики казака-земледе-льца в «Тихом Доне». И тем не менее значимость изобра-жения труда как средства характеристики человека в «Под-нятой целине» очень возросла, ибо сам труд приобрел новое качество.

В «Тихом Доне» вся жизнь хуторян проходит в труде; внутренняя жизнь героев часто раскрывается в периоды крестьянской работы — в пахоту, сенокос, уженье, сев, но она непосредственно не связана с процессом труда.

В «Поднятой целине» изображение труда носит осо-бую идейно-эстетическую функцию. Одна картина земле-дельческих работ сменяется другой; на пашне, за плу-гом герои показаны в живом контакте друг с другом. По-мимо той внутренней жизни, которая не связана с тру-дом, писатель раскрывает в героях и другую напряжен-ную внутреннюю работу — всем существом они стремят-ся проявить свою физическую ловкость, умение работать, свое лицо человека, свободного от прямых материальных соображений личной выгоды, собственнической корысти. В «Поднятой целине» в изображение труда вложена ве-ликая идея перевоспитания человека.

Шолохов показывает, что в жизни есть сила, которая может противостоять косному, традиционному в челове-ке; эта сила — социалистический труд, работа в коллек-тиве. С нею связан рост человека, появление новых черт в его характере.

Новые черты в герое, в строе его чувств Шолохов рас-крывает и через образы природы.

За красоту нетронутой первозданной природы дер-жится казак «Тихого Дона». В «Поднятой целине» опоэ-тизирован новый лик природы, глубоко измененной чело-веком.

«...И снова — борозда за бороздой — валится изрезан-ная череслом и лемехом захлекая, спрессованная сто-летиями почва, тянутся к небу опрокинутые, мертво скрюченные корневища трав, издробленная дернистая верхушка прячется в черных валах». Глубоко забирает плуг нетронутую землю,— под стать одушевляющему но-вого героя Шолохова стремлению изменить, переделать, пересоздать самого себя.

Новый жизненный материал и проходящая лейтмо-тивом тема социалистического коллектива, труда и строи-тельства жизни обусловили новое соотношение человека

и народа, характеров и обстоятельств в «Поднятой целине». Герои романа показаны в творческой самостоятельности и росте, в непрерывном движении вместе со всем народом; человеческий характер уже не находится в прежней зависимости от обстоятельств, и писатель раскрывает не только обусловленность характеров обстоятельствами: он изображает иное отношение между ними, показывая, как характеры создают обстоятельства,— отношение, типичное для новой эпохи, для осваивающего ее социалистического реализма.

А. Н. Толстой, сопоставляя Шолохова с Л. Толстым, утверждал, что если автор «Войны и мира» «завершал целую галерею великих русских писателей XIX века», то «Шолохов, быть может, начинает новую народную прозу, скрепляя ее со старыми богатырями»¹.

Творчество Шолохова, «скрепляющего» новую народную прозу со старыми богатырями, учит тому, что без усвоения наиболее плодотворных и созвучных писателю традиций, без органических связей с предшественниками не может быть живого творческого, новаторского отклика на современность.

¹ Архив А. Н. Толстого, ИМЛИ, № 855.

Б. БРЕХТ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ БОГАТСТВО ХАРАКТЕРА

Многогранность и эстетическое богатство характера как свойство реалистического образа возникло не вдруг, не на пустом месте, и не Б. Брехт, о драматургии которого речь пойдет ниже, является первооткрывателем этих свойств. В драматургии истоки такого характера восходят к творчеству Шекспира. Однако Брехт, преломивший многие классические традиции искусства прошлого, новаторски, в духе социалистического реализма использовал и претворил в своей драматургии и такое величайшее завоевание реализма, каким является эстетическое богатство и многогранность характера. Именно поэтому драматургия Брехта позволяет поставить вопрос о сложности взаимоотношений в искусстве социалистического реализма традиций и новаторства и выяснить своеобразие эстетического богатства характера в литературе социалистического реализма.

Многообразие и эстетическое богатство характера — результат сложного и противоречивого развития искусства.

В детски непосредственном, остром и точном художественном восприятии действительности древними греками не было еще гибкости, эластичности взаимопереходов, взаимопереливов прекрасного, трагического, комического, возвышенного. Образ в литературе античного мира, как правило, эстетически одноцветен. Правда, в античном искусстве, к которому протянуты почти невидимые, но крепкие нити от реалистического искусства нового времени,

заложены зерна, из которых позже, под воздействием жизни, произросли многие черты современного искусства.

Классики марксизма подчеркивали недостаточность для искусства нового времени принципов характеристики героя, присущих античным художникам:

«Характеристика, как она давалась у древних авторов, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы не плохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы»¹.

Нельзя, однако, думать, что эстетическая одноцветность образа — недостаток античной литературы. Такая точка зрения была бы внеисторична. В указанном свойстве античного образа следует видеть лишь определенную специфическую его черту.

Классицизм довел античную традицию чистого, не смешанного отражения того или иного эстетического свойства до крайнего предела и возвел в закон художественного творчества. Буало, например, рекомендует «не смешивать трагическое и комическое». Художником-классицистом характер прежде всего берется в *одной* черте: скупой — скуп, чадолюбивый — чадолюбив и т. д. Эстетическая прямолинейность и односторонность были связаны и с этической прямолинейностью и односторонностью произведений классицистов. Однако эта абсолютизация одной из сторон характера была исторически важным этапом на пути становления реалистически многообразного, многокрасочного изображения характеров во всем их богатстве и жизненности. Для реализма не существуют абсолютные грани между прекрасным, трагическим, комическим. У Шекспира в трагедию смело вторгается комедийное начало в лице остроумного народного шута. Но дело не только в этом. Шекспир впервые отобразил сложное сцепление, гибкую взаимосвязь и взаимодействие прекрасного, возвышенного, трагического и комического в одном образе, в одном характере.

«Одной из особенностей английской трагедии, настолько отталкивающей чувство француза, что Вольтер даже называл Шекспира пьяным дикарем, является причудливая смесь возвышенного и низкого, ужасного и смешного, героического и шутовского»².

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 259.

² Там же, т. X, стр. 13.

Это же характерно и для творчества Сервантеса. Ведь, пожалуй, нет такого эстетического свойства, которое не было бы присуще характеру Дон-Кихота. В нем есть и возвышенные, и прекрасные, и эстетически отрицательные черты, ему присущи и романтическое, и чудесное, и трогательное и т. д., и все эти многообразные и яркие краски эстетического спектра разворачиваются на фоне одного доминирующего эстетического «цвета» — трагикомического.

О возможности и необходимости соединения трагического и комического в искусстве, выступая против канонов классицистической поэтики, писал еще Лопе де Вега в «Новом искусстве сочинять комедии в наше время». Правомерность такого соединения великий драматург видел в самой действительности. «Комический элемент, соединенный с трагическим, Сенека с Теренцием, производят такое же чудовище, каким был Минотавр, сын Пасифаи. Но это смешение нравится: не хотят смотреть других пьес, кроме тех, которые наполовину серьезны, наполовину забавны; сама природа учит нас этому разнообразию, от которого зависит известная доля ее красоты». Характерно, что Лессинг, прокладывавший дорогу теоретическому обоснованию реализма, поддержал эту мысль великого испанского драматурга. В «Гамбургской драматургии» он писал: «Правда ли, что сама природа служит для нас образцом в сочетании обыденного с возвышенным, шуточного с серьезным, веселого с печальным? По-видимому, так».

Если рассматривать характер и обстоятельства в плане взаимоотношения искусства и жизни, то характер и обстоятельства есть объективные жизненные явления, определенным образом (в зависимости от опыта искусства, принципов художественного творчества и т. д.) отражаемые искусством. В самом искусстве характер и обстоятельства есть художественные явления, категории поэтики, представляющие собой единство объективного и субъективного.

Реализм на высокой стадии своего развития впервые в истории искусства схватил реальное взаимоотношение, жизненное взаимодействие характера и обстоятельств, раскрыв взаимопроникновение обстоятельств и характера. Обстоятельства проникают в характер и творят его, характер проникает и творит обстоятельства. Что изна-

чально? Ни то, ни другое. И характер и обстоятельства — продукт развития человеческого общества, воплощение, отражение, преломление общего состояния мира в индивидуальных судьбах, отношениях и чертах внутреннего облика людей.

Вопрос о природе характера, о жизненной основе его богатства и многообразия и о диалектике взаимоотношения литературных характеров с реальным миром был поставлен и решен марксизмом. Маркс подчеркивал: «...Один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах и превращает свои различные стороны в столько же различных духовных характеров»¹.

Только в реалистическом искусстве эта реальная диалектика характера и обстоятельств во всей ее сложности оказалась схваченной и воспроизведенной художественными средствами. Только по отношению к этой реалистической стадии развития искусства правомерно применение формулы Чернышевского, говорящей о воссоздании в искусстве жизни в формах самой жизни. Характер и обстоятельства в реалистическом искусстве — не зеркальное, мертвое, а творчески активное, художественно преобразенное отражение характеров и обстоятельств, соответствующее реальной, жизненно-сложной диалектике их взаимодействия и взаимопроникновения. Постигание сложности взаимодействия людей, сложности их отношений, сложности взаимодействия характеров и обстоятельств поставило перед литературой новую задачу — задачу художественного воплощения эстетически многогранного характера.

Эта традиция реализма — правдиво отражая действительность, брать ее во всем богатстве эстетических свойств, во всем многообразии форм проявления эстетического, во всем богатстве красок и оттенков и т. д. и вместе с тем во всей ее определенности — особо важна для развития искусства социалистического реализма.

В поле зрения Горького, как первого художника социалистического реализма, входят самые разные и самые сложные, самые полярные предметы и явления объективной и субъективной, внешней и внутренней, духовной жизни. Классовая борьба пролетариата, становление ха-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, изд. 2-е, М. 1955, стр. 7.

рактера и мировоззрения человека, задавленного эксплуатацией, его пробуждение к сознательной духовной жизни и к борьбе («Враги», «Мать»); распад духовной жизни представителей эксплуататорских классов («Фома Гордеев», «Дело Артамоновых») и люмпен-пролетариев; «дно» и изнанка жизни в таких чудовищно отвратительных, жутких и жестоких подробностях и зримых деталях, на художественное изображение и эстетическую оценку которых редко решались даже самые смелые из реалистов прошлого («На дне»); бешеный разгул инстинктов и страстей, разрыв интеллектуального начала в человеке с инстинктивным и эмоциональным началом («Сторож») и т. д.— все это многообразие тематики и образов безмерно расширяло самый предмет искусства, сферу эстетических оценок. В мире не оставалось ничего запретного, недоступного, недозволенного для искусства, ничего эстетически не оцениваемого.

Тенденция к расширению предмета искусства, преемственно унаследованная социалистическим реализмом от реализма критического, и с невиданной еще смелостью и глубиной продолженная им, сочеталась и сочетается со столь же смелыми и многообразными поисками в области художественной формы и, в частности, в области драматической формы. Драматургия Б. Брехта как раз и является одним из ярчайших примеров органической связи смелого расширения предмета изображения с утверждением глубоко новаторской художественной формы. В творчестве Брехта с неповторимым своеобразием в ярко индивидуальном стиле писателя проявляется тенденция к широкому охвату действительности через эстетически богатые и многогранные литературные характеры.

* * *

Брехт сложный и вместе с тем вполне определенный и по идейной направленности своего творчества и по своему творческому методу художник. Брехт вобрал в себя многие передовые реалистические традиции классического немецкого (например, Лессинг) и мирового искусства (в частности, Шекспир, Свифт, Толстой). Истоки и традиции творчества Брехта многообразны и порой противоречивы. На драматургию и на эстетические принципы Брехта серьезно повлияли Г. Бюхнер и Ф. Ведекинд.

Особо следует отметить глубокое воздействие на драматургию Брехта различных типов европейского и азиатского народного театра.

Огромное плодотворное влияние и определяющее воздействие на творчество Брехта оказала эстетика социалистического реализма, воплощенная в творческой практике родоначальника советской литературы и таких важных для творческой биографии Брехта советских художников, как Маяковский, Эйзенштейн. Можно предположить, что скрупулезный анализ позволит установить также творческие влияния Вахтангова и Мейерхольда на Брехта. В молодости Брехт «переболел» экспрессионистскими увлечениями, и это оставило в его творчестве и шрамы и иммунитет к декадентствующей культуре буржуазного Запада. Впрочем, экспрессионизм был для Брехта не только «недугом». Ведь экспрессионизм был неоднороден, и если правые его ветви порождали таких предтеч современного экзистенциализма, как Кафка, то левое крыло немецкого экспрессионизма (так называемый «активизм») имело большое значение и явилось первыми ступенями художественной школы не только для Брехта, но и для И. Бехера, Ф. Вольфа, Анны Зегерс, Мюзамы, Вайскопфа и многих других. Ветераны немецкого социалистического реализма и многие лучшие немецкие писатели-демократы прошли в десятых и начале двадцатых годов через школу «активизма». Для них и для Брехта в их числе это был исторически необходимый и закономерный этап творчества.

Переплавив различные творческие влияния и воздействия в своей яркой творческой индивидуальности, обогащенной великим идейным богатством — коммунистическим мировоззрением, постоянно выверяя свое творчество на историческом опыте революционной борьбы бурного событиями XX века, вторгаясь в гущу актуальнейших проблем нашего времени, Брехт прочно встал на путь социалистического реализма и достиг на этом пути больших творческих успехов. Отмечая плодотворность художественного метода социалистического реализма, давшего миру и новые эстетические идеалы и их воплощение в выдающихся художественных произведениях, имеющих непреходящее значение и идейно-эстетическую ценность, газета «Нейес Дейчланд» справедливо писала:

«Невзирая на возможные ложные истолкования и применения этого метода, социалистический реализм за столетия своего существования — от «Матери» Горького до «Галилея» Брехта — дал миру новую твердую веру в красоту»¹.

Президент Германской Демократической Республики Вильгельм Пик, отдавая дань уважения памяти замечательного драматурга, писал в связи со смертью Б. Брехта: «Он был для всех нас не только самым значительным драматургом современной Германии. Он был в то же время голосом простых тружеников, их учителем. Он предостерегал от трагических ошибок прошлого и рисовал перед нами лучшее будущее, завоеванное мирным созидательным трудом. И после своей смерти он останется жить в сознании как нашего народа, так и всех миролюбивых людей»².

Заслуженно высокую оценку творчества Брехта дают такие видные деятели культуры, как Ж. Амаду, И. Бехер, Н. Хикмет, К. Федин, Л. Фейхтвангер, А. Цвейг и другие. И. Бехер в своей статье «Пример Брехта» пишет, что Брехт чудесно опроверг болтовню тех, кто утверждал, что ныне искусство находится на задворках и поэтическая мысль обречена на бесплодность. Для Брехта ценность искусства никогда не была так высока, как в настоящий момент.

«Жизнь Бертольта Брехта, — отмечает И. Бехер, — есть его произведения, подающие нам пример и оригинальный образец достоинства и такта, а также простоты, ведущей к богатству... В произведениях Брехта поэзия обретает силу»³.

Можно спорить о брехтовской драматургии, однако, как отмечает Бехер, величие поэта, гений драматурга неоспоримы. Бехер подчеркивает органическую и активно действенную связь творчества Брехта с самым могучим и самым передовым движением современности:

«Мощь сил мира, рабочего класса, социализма передалась произведениям Брехта, где воплотилось столько победных сил совести, полноты, совершенства. Брехт сразу оказался ободряющим и обещающим художником. Его

¹ «Neues Deutschland», 1957, 12 февраля

² Там же, 1956, 16 августа.

³ «Europe», № 133—134, p. 10.

произведения выражают веру в поэзию и выделяются своей несравнимой действенностью»¹.

Брехт в высшем и лучшем смысле этого слова тенденциозный художник. Его муза поистине революционна. И это революционность не буквы, не фразы, а самого духа творчества. В своих пьесах Брехт обращает наше внимание на острые конфликты, которые неразрешимы в данной системе обстоятельств, в данной устоявшейся системе человеческих взаимоотношений. Названную особенность творчества Брехта верно подмечает режиссер «Берлинского ансамбля» Кэте Рюликке, которая пишет:

«Все его пьесы — демонстрация конфликтов личности и общества, неразрешимых для личности: разрешить их может только общество в борьбе за общественный переворот.

Катрин из «Матушки Кураж» спасает город от врага. За свой героизм, за пользу, принесенную обществу, она платит жизнью.

Галилей делает открытия, которые означают новую эру для науки и общества. Он вынужден отречься и заплатить за свое полезное дело моральной смертью»².

Эти примеры можно было бы умножить. Ведь и в пьесе «Господин Пунтила и его слуга Матти» Матти *внутри данной системы* отношений не может разрешить то противоречие, которое связывает и разделяет его с Пунтилой, взбалмошным и эгоистичным помещиком-самодуром. Пунтила не раз грозит Матти тем «волчьим билетом», по которому шофера не возьмет на работу ни один хозяин. Единственный выход для Матти уйти от Пунтилы, но это выход лишь из определенной конкретной ситуации и определенных конкретных неблагоприятных для Матти обстоятельств. Гнев и власть хозяина может преследовать Матти и за рамками непосредственного служения Пунтиле. Так что уход Матти не есть истинный выход из положения. Разрешение противоречия шофера Матти с его «хозяином» — помещиком Пунтилой — в полной ликвидации взаимоотношений слуг и хозяев, в революционном преобразовании эксплуататорского общества. Именно к этим революционным, действенным выводам ведет своих

¹ «Еurore», № 133—134, p. 11.

² Кэте Рюликке, Брехт — наш! «Советская культура», 1958, 27 февраля.

читателей и зрителей Брехт. И его внимание, казалось бы, «неразрешимым» конфликтам как раз и есть внимание к революционному способу их развязывания и разрешения. Здесь-то и проявляется своеобразие Брехта как художника социалистического реализма.

Социалистический реализм ныне является не только русским национальным, не только советским многонациональным, но и мировым интернациональным явлением. Именно в этом плане и важен художественный опыт одного из выдающихся немецких драматургов — Бертольта Брехта, рассматриваемый нами в данном случае только в связи с эстетическим богатством созданных Брехтом реалистических характеров.

Драматургия Брехта вобрала в себя реалистическую традицию эстетического богатства и эстетической многогранности художественного образа, которая нашла в его творчестве новаторское продолжение. Изображаемый Брехтом характер часто раскрывается через сложную систему эстетических оценок и предстает в своей определенности и жизненной полноте. Иногда сложность, противоречивость и многогранность данного характера Брехт выражает с помощью двух образов, поставленных в определенные взаимоотношения.

Нужно сказать, что особенности формы Брехта связаны, конечно, не только с развитием и усложнением действительности и искусства, но и с рядом индивидуальных особенностей художника и вытекают из своеобразного преломления им классических традиций. Само собой разумеется, что тот путь, который избирает Брехт, вовсе не есть единственно возможный для выражения и раскрытия внутренней противоречивости и эстетического богатства характера в современном искусстве. Однако этот путь совершенно закономерен как с точки зрения продолжения реалистических традиций (традиций создания эстетически богатого характера), так и с точки зрения новаторских особенностей драматургии Брехта, отвечающих настоящей потребности в изыскании таких художественных средств, которые бы полно отразили усложняющуюся и ставшую эстетически еще более насыщенной и противоречивой, чем в прошлом, современную действительность. Сам Брехт, подчеркивая роль содержания в реалистическом искусстве, приходит порою к теоретически неверному и противоречащему основам его собствен-

ного художественного творчества суждению, что реализм вообще не является вопросом формы. Но в других своих теоретических положениях, а также и прежде всего своим художественным творчеством Брехт утверждает огромные возможности реалистической формы, отсутствие в реализме обязательного однозначного решения, ибо не понятие узости, а понятие широты характеризует этот художественный метод.

Создавая свою новаторскую художественную форму, Брехт широко пользуется специфически присущими драматургии формами условности. На этой основе в зарубежной критике предпринимаются попытки отрицать принадлежность Б. Брехта к реализму. Форма его творчества объявляется не реалистической. Однако реализм и условность вовсе не противоречат друг другу. Реалистическое искусство включает в свои формы условность. Ленин в «Философских тетрадах» подчеркивал, что, в отличие от религии, искусство не требует признания его произведений за *действительность*¹. Условность в драматургии Брехта служит средством раскрытия сути изображаемых явлений. Буржуазная критика пытается дать такую субъективистскую трактовку реализму, при которой он фактически превращается в способ передачи субъективного мира художника и его впечатлений от бытия, в «самовыражение» художника, отрешенного от мира. Французский поэт Ж. Кокто пишет: «Реализм состоит в том, чтобы точно скопировать мир, свойственный художнику и не имеющий ни малейшего отношения к тому, что обычно смешивают с реальностью»².

К такому «реализму» Брехт безусловно не имеет никакого отношения. Он идет по пути социалистического реализма, и развитые элементы условности в его искусстве являются средством раскрытия той реальности, от отражения которой хотят увести искусство буржуазные идеологи.

Реалистический характер условности многих элементов его драматургической формы приводит к тому, что Брехт, не всегда изображая действительность конкретно-исторически, всегда историчен по существу, по способу мышления, по характеру осмысления событий; он совре-

¹ См. В. И. Ленин, Философские тетради, М. 1947, стр. 50.

² «Les lettres françaises», № 741.

менен и актуален в высшем смысле этого слова, ибо, не всегда изображая современные факты, зачастую обращаясь к истории, всегда служит современности и коммунизму.

1

Брехт-драматург нередко прибегает к новаторскому художественному приему, который мы бы назвали персонификацией различных качеств и эстетических черт одного характера в разных лицах. Иными словами, речь идет о своеобразном использовании приема «двойника». Один характер в своей многогранности, противоречивости, сложности раскрывается посредством двух контрастных образов, каждый из которых воплощает одно из противоречивых начал основного характера. С этим художественным приемом мы сталкиваемся в театре Хикмета и особенно у Брехта. Вспомним, например, доброго человека из Сезуана. Чтобы выразить все его эстетическое и все его жизненное богатство и противоречивость, Брехт прибегает к помощи персонификации различных сторон этого характера в двух противоположных образах — доброй и прекрасной Шен Те и ее злого и коварного «брата» Шуи Та.

Брехт находит оригинальное и своеобразное решение художественной задачи, вставшей перед ним, и убедительно показывает неизбежность внутренней раздвоенности личности мелкого собственника и внутренней этической и эстетической противоречивости его поступков. Брехт дает разорванный характер «доброго человека» и раскрывает неизбежность этой разорванности.

Художественные средства, примененные Брехтом в пьесе «Добрый человек из Сезуана», являются новаторским использованием тех художественных возможностей, которые были открыты в образах «двойников» таких разных художников, как Гофман, Эдгар По, Гоголь, Достоевский. Однако Шен Те — Шуи Та не имеют прямого аналога в искусстве прошлого. В этой связи представляется неверным положение, высказанное Ю. Юзовским:

«Превращая Шен Те в Шуи Та, Брехт воодушевляется примерно той же мыслью, что Чайковский, когда в «Лебедином озере» Одиллию превращал в Одетту. Оба исполняет Уланова, и перед нами сразу возникают два

различных образа, тем более враждующих друг с другом, чем более они друг друга *знают*, — белоснежное оперение одной и зловеще черное другой словно выражают, проникают в их сущность, в их душевные движения, проявляющиеся наружу благодаря гениальной пластике Улановой. В Одиллии она защищает то, что ей дорого, а то, от чего она хочет избавиться, запечатлено в Одетте, — подчеркиваем «избавиться», ибо оно навязанное ей, насильственное в ней, вот почему Одетта — это *заколдованная* Одиллия. Та же мысль у Брехта»¹.

Нам представляется, что аналогия Чайковский — Брехт, Одетта — Шен Те — аналогия чисто внешняя. (Кстати сказать, Ю. Юзовский спутал Одетту — воплощение идеала, и Одиллию — воплощение колдовских сил.) Да, Одетта добра и прекрасна — и Шен Те добра и прекрасна; да, Одиллия, будучи внешне похожа на Одетту, будучи внешне красива, внутренне зла и безобразна; то же можно сказать и о Шуи Та. И в том и в другом случае один артист исполняет две различные роли. Но этим, собственно, и кончается сходство Одетты и Шен Те, Одиллии и Шуи Та. Одиллия в «Лебедином озере» — выражение злых колдовских сил чародея, она орудие в его руках, направленное против принца и Одетты, против их любви. Одиллия — выражение зла, заключенного в волшебнике, а не выражение одной из сторон Одетты. Одетта — образ, цельный в своей красоте. Ее характер лишен внутренней противоречивости. Это лучше всего видно из музыкальной характеристики Одетты Чайковским. Ее образ овеян чистотой и лиризмом. Это гармонически цельный, истинно прекрасный образ, которому органически не присущи разорванность и противоречивость. Одиллия — это не другая сторона характера Одетты, а воплощение злых чар колдуна. И музыкально образ Одиллии гораздо ближе злему колдуну, чем поэтическому образу прекрасной Одетты. Именно поэтому принц, увлекшись внешне похожей на Одетту Одиллией, совершает проступок против своей любви, изменяет Одетте и повергает ее вновь во власть колдовских чар. Одетта и Одиллия — два разных характера, противоположных по своим качествам, и два разных образа, лишь схожих по внешности.

¹ «Иностранная литература», 1957, № 2, стр. 201.

Все это принципиально и по существу отличается от того, что лежит в основе брехтовского художественного замысла и его воплощения. Шен Те и Шуи Та — это две стороны одного человека, это фактически один противоречивый характер, выраженный через два образа. Шен Те — как бы воплощение ведущего эстетического начала в этом характере. Шуи Та — как бы важнейшая грань, сторона этого характера, находящаяся в противоречии с основным его тоном. Шен Те по своей природе добрый и прекрасный человек. Когда три бога явились в мир в поисках доброго человека, то они сразу же отличили Шен Те, или, вернее, она сама сразу же отличилась, ибо, несмотря на свое бедственное положение, только она и пошла на выручку к богам и предоставила им ночлег.

Помимо обозначенных нами двух противоположных эстетических и этических начал (добро, красота — зло, безобразия), в характере доброго человека из Сезуана мы можем найти немало других черт. Шен Те трогательно и самоотверженно любит своего возлюбленного. Немало страшных, ужасных и истинно трагических черт мы найдем в жизненном положении героини, как и немало трагедийных и возвышенных черт в ее характере. А в образе Шуи Та, помимо безобразного, найдем и низменное¹. Характер доброго человека из Сезуана изменчив, подвижен в самой высшей степени. Под воздействием обстоятельств и во взаимодействии с ними этот характер в своей изменчивости переходит от Шен Те к Шуи Та и от Шуи Та к Шен Те, а в своей разорванности он как бы дробится на две самостоятельные стороны. И самое главное в идейно-эстетической нагрузке и самое своеобразное в художественном решении этого характера заключено именно в персонификации противоречивых его сторон в два различных образа. Вся суть эстетического богатства характера в том, что он как бы двуедин в своей эстетической природе (Шен Те — Шуи Та).

То, что Шен Те и Шуи Та — две стороны одного характера, а не два разных характера, пожалуй, ярче всего

¹ По нашему мнению, безобразное противоположно прекрасному, низменное — возвышенному. В отличие от безобразного, то есть эстетически отрицательного, о котором можно сказать, что оно ни для кого «не пагубно», низменное всегда такое эстетически отрицательное, которое представляет собою грозную общественную опасность.

проявляется в том, что чем ближе становится для Шен Те момент, когда она должна стать матерью, тем труднее ей перевоплощаться в Шуи Та, тем доброе, прекрасное, человеческое начало все более и более берет верх над злым, безобразным, противочеловеческим (началом, воплощенным в образе Шуи Та). Но вместе с тем Шен Те должна неизбежно, хотя бы на время, превращаться в Шуи Та, ибо в мире эксплуататорского общества невыносимо трудно сохранять добро и красоту. Они неизбежно омрачаются, очерняются злом, безобразным, низким. Хорошие намерения приводят людей на край пропасти, а хорошие дела сбрасывают их вниз. «Мир не приспособлен для жизни». Трудно, невыносимо трудно найти хотя бы одного человека, который выдержал бы эту жизнь и не стал злым.

Шен Те любит Суна, она жертвует всем ради него, она достает деньги, чтобы помочь любимому, но он обманывает ее. Шен Те приютила у себя в лавке обездоленных и голодных, но это доброе дело разоряет ее самое и не приносит избавления от лишений голодным и бездомным.

Каждое доброе дело в этом неустроенном мире оборачивается против тех, для кого оно было предназначено, и против того, кто его делает. «Добрые дела приносят разорение». Чтобы человек мог делать добро, должно свершиться зло (Шуи Та говорит о Шен Те: «...для того чтобы она могла делать добро, я устроил ее помолвку с цирюльником»).

Шуи Та появляется лишь тогда, когда Шен Те пропадает, так как первый есть как бы другая ипостась второй. И дело здесь не только и не столько в том, что Шен Те переодевается в Шуи Та, сколько в том, что Шен Те не может в зиждущемся на ложном основании мире оставаться сама собой, она вынуждена, хотя бы на время, глушить в себе добрые и прекрасные свойства и развивать злые и отвратительные. Она вынуждена это делать во имя самосохранения и во имя сохранения уже любимого ею еще не рожденного ребенка. Шен Те периодически исчезает и является Шуи Та. И вот его обвиняют в убийстве Шен Те.

Шен Те — добра, прекрасна, никто о ней не может сказать ничего другого. Шуи Та — зло. Вот показания свидетелей на суде, которые характеризуют Шен Те и Шуи Та.

«Полицейский (выходит вперед). Мадемуазель Шен Те охотно помогала всем людям, как говорится, жила и давала жить другим. Господин Шуи Та, напротив, человек строгий. Добросердечие мадемуазель вынуждало его прибегать иногда к суровым мерам...»¹

На вопрос судьи, что известно присутствующим о поведении Шуи Та, раздаются беспорядочные голоса: «Он разорил нас! Он вымогал у меня! Втягивал нас в скверные дела! Эксплуатировал беспомощных! Лгал! Обманывал! Убивал!»

Шуи Та отвечает, что он ничего не сделал, кроме того, что спас от разорения свою кузину Шен Те. Он приехал только тогда, когда обнаружилась опасность, что Шен Те потеряет свою маленькую лавку. «Мне пришлось приехать трижды. Ни разу я не собирался оставаться здесь». Последнее замечание особенно показательное, ибо Шен Те не прибегает к помощи Шуи Та без крайней необходимости. Она не прибегает к злу без того, чтобы обстоятельства ее вынудили к этому. И она избавляется от зла, как только оно перестает быть вынужденной необходимостью.

Ванг на суде говорит: «Она (Шен Те.— Ю. Б.) была добрая, клянусь в этом... Ты (Шуи Та.— Ю. Б.) был ее смертельным врагом!» На это Шуи Та отвечает: «Я был ее единственным другом!» И далее:

«В с е. Но почему же она должна была уехать?»

Шуи Та. Потому что иначе вы бы ее растерзали!»

Да, зло и безобразные черты духовного мира человека (Шуи Та) и смертельный враг и единственный друг добра и красоты (Шен Те) — настолько все перепутано и перевернуто в этом неустроенном мире.

Добрый человек из Сезуана признается на суде: «Да, это я. Шуи Та и Шен Те они оба — это я». И далее:

«Шен Те. Поймите же, что я и есть тот злой человек, о преступлениях которого вам здесь рассказывали.

Первый бог. Тот добрый человек, о котором все говорили только доброе.

Шен Те. Нет, также и злой!»

Все так несуразно устроено в мире господства част-

¹ Цитаты из драмы «Добрый человек из Сезуана» приводятся по журналу «Иностранная литература», № 2, 1957. Остальные произведения Б. Брехта цитируются по книге: Б. Брехт, Пьесы, «Искусство», М. 1956.

ной собственности, что зло рождает добро, а добро — зло. Шен Те не может быть без Шуи Та, хотя Шен Те не хочет быть Шуи Та, а хочет быть сама собой, хочет быть Шен Те. Находясь в рамках этого несуразного эксплуататорского общества, человек, делая добро, совершает зло, а совершая зло, обретает возможность творить добро. Брехт показывает, что для мелкого собственника быть хорошим и добрым в жестоком мире, полном антагонистических общественных противоречий, это значит быть разорванным, это значит быть не только добрым, но и злым. Шен Те говорит:

Все преступления я совершила,
Помогая своим соседям,
Любя своего любимого
И спасая от нужды своего сыночка.

Эксплуататорское общество полно противоречий, неразрешимых в рамках данного общества. Эти противоречия раздирают, раздваивают красоту и добро, откалывая, отдирают от них с кровью и мясом часть и превращают их в злое и безобразное начало.

Здесь Брехт, продолжая идейно-тематические искания Горького, ставит ту проблему, решением которой занимался в ряде своих произведений основоположник социалистического реализма. «Или всех грызи, или лежи в грязи» — с этим безысходным в рамках эксплуататорского общества волчьим законом сталкивается и горьковский Фома Гордеев и брехтовская Шен Те. Нужно сказать, что эта проблема безусловно начинается не с Горького. В русской классической литературе мы с этим вопросом сталкиваемся, например, в пьесе А. Н. Островского «Волки и овцы» и в ряде других произведений. Новаторство Горького состояло не в самом выдвижении, а в решении поставленной проблемы. Брехт вслед за Горьким ведет нас к тем же революционным выводам о необходимости найти выход из капиталистического общества с его противочеловеческими законами жизни. Быть хорошим и умереть легко. Но нестерпимо трудно быть хорошим и жить. Шен Те говорит богам:

Ваш единственный приказ
Быть хорошим и тем не менее жить,
Как молния, рассек меня на две половины.
Не знаю почему, но я не могла
Быть одновременно доброй к себе и к другим.

Помогать и себе и другим было слишком трудно.
Ах, ваш мир жесток! Слишком много нужды.
Слишком много отчаяния!
Пожимаешь руку бедняку, а он вырывает ее.
Помогаешь пропавшему человеку — и пропадаешь сам!
Кто не ест мяса — умирает. Как же я могла
Не стать злой?
Откуда мне было взять все, что надо?
Только из самой себя.
А это значило погибнуть.
Груз добрых намерений вгонял меня в землю.
Зато когда я совершала несправедливость,
Я ела хорошее мясо и становилась сильной.
Наверное, есть какая-то фальшь в вашем мире.
Почему Зло в цене, а Добро в опале?

Пьеса заканчивается тем, что среди людей все же остался добрый человек. Но ему нужен двоюродный брат, злой человек, — Шуи Та.

«Первый бог. Только не слишком часто!

Шен Те. Хотя бы раз в неделю.

Первый бог. Достаточно раз в месяц!»

Но, конечно, такое весьма относительное ограничение зла не есть решение проблемы. Или, вернее, это решение, которое может устроить богов, но не может удовлетворить людей. Ведь Шуи Та, появившись и раз в месяц, способен даже за короткий период пребывания в Сезуане совершить столько зла, что будут перечеркнуты все добрые дела, совершенные Шен Те. Каков же выход?

Жизненная актуальность замечательной пьесы Брехта в том и состоит, что она ставит острее проблемы современности. И не полностью доверяйте Актеру, который, выйдя в эпилоге на авансцену, говорит:

Опущен занавес; и мы стоим в смущенье —
Не обрели вопроса разрешенья.

Да, готового рецепта Брехт не дает — проблема не только сложна, но и на каждом участке жизни она встает в своей индивидуальной и в своей во многом неповторимой конкретности. Но вместе с тем Брехт задал читателю и зрителю такие вопросы и наметил такие пути их решения, так подвел нас к самостоятельным активным и потому особенно ценным выводам, что оптимистическая нота финала звучит торжественно и победно, истинно и убедительно. Пьеса заканчивается словами, полными глубоко и мудрого философского раздумья об искусстве и

жизни, о судьбах поэзии и судьбах мира, словами, полными трепетного, волнующего сочувствия к людям и глубокой уверенности в их разуме, в их силе, в их доброте и красоте. Брехт уверен, что сама жизнь, сами зрители допишут конец его пьесы и что этот конец безусловно будет хорошим. Иначе не может быть.

Так в чем же дело? Что мы — не смелы?
Трусливы? Иль в искусстве ищем выгод?
Ведь должен быть какой-то верный выход?
За деньги не придумаешь — какой!
Другой герой? А если мир другой?
Иль вовсе без богов?

Молчу в тревоге.

Так помогите нам! Беду поправьте.
И мысль и разум свой сюда направьте.
Попробуйте для доброго найти
К хорошему — хорошие пути.
Плохой конец — заранее отброшен
Он должен,

должен,

должен быть хорошим!

Да, люди найдут выход — они или сменят героя, или изменят мир, или прогонят богов, или найдут еще какой-то выход. Ведь человек наделен разумом, а Брехт, как и герой другой его пьесы — Галилей, глубоко верит в мощь и непобедимость разума. Люди найдут выход, они сумеют для доброго найти к хорошему хорошие пути, они допишут конец, и это будет раз и навсегда счастливая развязка и этой пьесы и всей предыстории человечества и счастливое начало его подлинной истории.

И Брехт оказался прав. Он писал пьесу еще до образования Китайской Народной Республики. С тех пор немало воды и крови унесла Янцзы в море. Люди из города Сезуана и их соотечественники нашли выход из тех кричащих противоречий, о которых рассказал нам Брехт. Но не забудем остро публицистической и точно конкретной при всей своей широте и обобщенности ремарки автора, открывающей пьесу:

«Действие происходит в главном городе провинции Сезуан, но могло бы происходить в любом месте на земле, где человек эксплуатирует человека» (подчеркнуто мною. — Ю. Б.).

Да, и сегодня пьеса Брехта не потеряла своей остроты и актуальности, своей общественно-преобразующей,

активной силы, силы вторжения в жизнь. Философия и поэзия, идейное и эстетическое богатство слились в этой пьесе воедино, и мысль в этом произведении истинно поэтична, а поэзия истинно мудра. «Добрый человек из Сезуана», обращаясь к разуму зрителя, заставляет его сделать ряд существенных, жизненно важных выводов. Благотворительность — весьма ограниченное средство, вовсе не выводящее на дорогу счастья всех страждущих и обездоленных. Внутри системы, построенной на основе частной собственности, органически невозможно всеобщее счастье людей, и дело тут не в тех или иных качествах тех или иных людей, а в самой системе, которая в конечном счете формирует характеры людей и имеет тенденцию извращать, уродовать человеческие души¹.

Обзаведение частной собственностью не есть истинный путь выхода из противоречий жизни, из бедственного положения. Этот путь не ведет ко всеобщему счастью.

Все эти выводы в высшей степени важны и актуальны. Ведь одним из важнейших средств идеологической обработки, которой подвергает буржуазия трудящихся, является теория «равных возможностей». Стремясь создать иллюзию равных для всех возможностей в капиталистическом обществе, буржуазная пропаганда через кино, театр, литературу и т. д. пытается привить трудящимся мысль о том, что каждый эксплуатируемый может выбиться в миллионеры или уж по крайней мере в мелкие собственники. Другими словами: счастье, благополучие возможны для всех, нужно только быть предприимчивым. Иллюзорность «равных возможностей», отсутствие реальных условий для всеобщего счастья доказываются Брехтом.

¹ Эту классово-социальную сущность образа Шен Те тем более важно подчеркнуть, что в острой идеологической борьбе, которая развернулась вокруг наследия Б. Брехта, предпринимаются попытки не реалистического, а абстракционистско-модернистского прочтения этого замечательного брехтовского образа. Польская актриса Галина Миколайская, давая внесоциальную, абстрактную трактовку образа Шен Те, писала, что здесь Брехт раскрывает раздвоенность человеческой природы. Постановка «Доброго человека из Сезуана» была осуществлена в Варшаве в 1956—1957 гг., в тот период, когда ревизионисты развернули бешеное наступление на позиции реализма и высокой идейности в искусстве. Последнее отрицательно сказалось, в частности, на трактовке польским театром и критикой пьесы Брехта.

В «Добром человеке из Сезуана» Брехт продолжает традицию идеологической, философской драмы, которая в немецкой литературе столь ярко выразилась в просветительских драмах Лессинга и получила позднее преломление в «Фаусте» Гете: экспериментирование обстоятельствами. Вспомним, как Гете ставит Фауста в экспериментальные обстоятельства, при которых и бог и Мефистофель делают ставку на разные черты характера Фауста. Если для бальзаковского реализма люди существуют лишь в данных жизнью типических обстоятельствах, то для просветительского реализма писатель может экспериментально управлять обстоятельствами для выяснения всех возможностей, заложенных в данном характере. Просветители открыли, а критический реализм подтвердил и закрепил, что одни и те же люди ведут себя по-разному в разных обстоятельствах, что характер не равен самому себе, и в зависимости от «общего состояния мира», в зависимости от сложившихся обстоятельств проявляются и развиваются те или иные задатки, наклонности, черты характеров. Именно это открытие привлекло внимание Брехта и получило у него новаторское применение. Брехт воодушевлен революционной марксистской мыслью о необходимости не только объяснить, но и переделать мир¹. Брехт писал: «Наш театр должен пробуждать в зрителях желание познать жизнь, он должен научить их испытывать радость в борьбе за изменение действительности. Наши зрители должны не только следить за тем, как на сцене освобождают прикованного Прометея, они должны научиться понимать, какое наслаждение приносит участие в деле его освобождения»². Экспериментирование обстоятельствами служит у драматурга художественным средством для доказательства необходимости преобразования мира. Ведь для того, чтобы Шен Те была всегда доброй и никогда не становилась злым Шуи Та, достаточно изменить обстоятельства, достаточно сделать их человеческими.

¹ Проходивший практику в «Берлинском ансамбле» молодой польский режиссер Конрад Свинарский в опубликованной в польской газете «Nowa kultura» (от 31 марта 1957 г.) записи беседы с Б. Брехтом об искусстве приводит следующие слова немецкого драматурга: «Я вижу цель театра не только в том, чтобы объяснять мир, но и в том, чтобы его изменять».

² В. В г e c h t, Politik auf dem Theater, «Sonntag», 1953, № 19.

Пьеса начинается (и в этом ее близость к традициям гетевского «Фауста») именно с того, что боги снизошли на землю, дабы проделать эксперимент: установить, возможен ли добрый человек в условиях современного мира. И нужно признать, что у богов этот эксперимент не удался: они так и не разобрались в сути происшедшего. Но он удался у Брехта, и драматург убеждает нас: недоступное богам, доступно людям. Они должны найти выход из противоречий. И то, что для богов является забавным опытом «олимпийцев», похожих на героев «невмешательства» в острые конфликты, героев, которым в конечном счете чужды земные тревоги и беды, то для Брехта является живым и убедительным средством революционной пропаганды. Брехт убеждает нас в том, что все дело в обстоятельствах. Чтобы характеры людей могли раскрыться в своих наилучших, самых человеческих качествах, нужно преобразовать обстоятельства, необходимо их сделать человеческими. Добрый человек возможен, но для этого нужно революционно «поэкспериментировать» обстоятельствами в самой жизни. Так Брехт, новаторски продолжая традиции просветителей, делает революционно активным просветительский «прием» экспериментирования обстоятельствами.

Художественные возможности раздвоения характера, обладающего остро противоречивым эстетическим содержанием, используются Б. Брехтом и в комедии «Господин Пунтила и его слуга Матти». В пьесе, собственно, существует не один господин Пунтила, а два господина Пунтила в одном: Пунтила пьяный и Пунтила трезвый. Это не просто один человек в разном состоянии, а это два разных человека, с разными чертами духовного мира, с разным отношением к окружающему миру, и вместе с тем это один характер в его жизненных противоречиях, в его сложности и комедийно-эстетическом богатстве.

Пунтила трезвый — деловой человек, богатый помещик, самодур. Он мрачен, эгоистичен, зверски жесток, жаден, чванливо-аристократичен, спесив. Пунтила в трезвом состоянии действует не по-человечески.

Пунтила пьяный, напротив, человечен, добр, великодушен, щедр, демократичен, весел и радостен. То есть, только находясь в скотски пьяном виде, Пунтила похож на человека, и, наоборот, будучи человечески трезв, — он скотина.

Матти поет о нем:

Он человек почти, когда он пьяный.
Тогда — у нас душевное родство,
Но хмель пройдет, и снова — кто кого?

О том, насколько противоречит Пунтила пьяный Пунтиле трезвому, говорит резкая противоположность оценок и поступков первого и второго Пунтилы.

Шофер Матти то честнейший «настоящий парень», самый лучший и закадычный друг для Пунтилы (пьяного), то «свинья», вор, которого Пунтила (трезвый) грозит выгнать с работы («можешь тогда пропадать, как гнилая селедка, которую никто не желает, потому что ее выкинули из бочки»).

Пунтила пьяный способен и на юмор, его душа открыта красоте и такому высокому чувству, как патриотизм (правда, в сентиментальном, псевдонародном его выражении), и любованию красотой родной природы. Он способен пожалеть бедного человека, способен помочь ему. Пьяный Пунтила говорит правду в глаза любому высокопоставленному лицу.

Трезвый Пунтила хочет выдать свою дочь Еву по расчету замуж за атташе и устраивает помолвку. Пьяный Пунтила мешает в этом деле трезвому Пунтиле, выгоняет атташе из дому и хочет выдать свою дочь замуж за своего шофера Матти.

Больше того, у Пунтилы трезвого и пьяного не только различное отношение к окружающим людям, но даже и различные политические убеждения. Пьяный Пунтила считает, что он «...без двух минут коммунист». Он кричит: «Ого, если бы я был батраком, я бы этому Пунтиле такую жизнь устроил — сущий ад!» А в устах трезвого Пунтилы слово «большевик» звучит как бранное слово и равносильно слову «преступник». Трезвый Пунтила кричит своему шоферу Матти: «ты большевик», «ты — подрывной элемент», «я тебя в полицию отправлю!».

При всем том у Пунтилы есть твердая и абсолютно точная классовая определенность. Пунтила помещик. И в конечном счете помещиком он остается всегда и во всем. Он ни на минуту не поступает своими *коренными* классовыми интересами. Он не заключает серьезных сделок и не нанимает работников в пьяном (добром) виде. Нет! Вторая субстанция, второе «я» Пунтилы (Пунтила добрый, Пунтила пьяный) фактически художественно вы-

ражает не только некоторые индивидуальные черты этого характера, но и воплощает социальную демагогию, столь характерную и важную для эксплуататорских классов. Поэтому, говоря об эстетической многогранности образа Пунтилы, следует помнить о том, что противоположность Пунтилы пьяного и Пунтилы трезвого далеко не абсолютная, это грань и проявления в конечном счете одного характера помещика Пунтилы, не столько находящегося в разных духовно-физических состояниях, сколько выполняющего разные свои социальные функции: эксплуатация, социальная демагогия.

Но Пунтила у Брехта не ходячая социальная функция, а живой, сложный характер, и притом характер, не лишенный подчас даже положительных человеческих черт, оттеняющий основную эстетическую доминанту и основную социальную направленность этого персонажа. Именно эти человеческие черты прорываются в поведении пьяного Пунтилы.

Было бы неверно забывать как об эстетической многогранности, так и об определенности образа Пунтилы.

Эстетическая многогранность этого образа сказывается в том, что Пунтила трезвый — сатирический характер, а Пунтила пьяный — юмористический. Образ Пунтилы по-своему уникален в истории реализма и социалистического реализма. Брехт создал комедийный характер столь противоречивый по своим эстетическим свойствам¹, что он одними своими сторонами и состояниями является характером юмористическим, а другими — сатирическим. При этом эти два Пунтилы живут в одном, но они органически несочетаемы. Шофер Матти говорит по данному поводу: «Зачем об этом плакать, если ясно, что не смешать вовеки воду с маслом».

2

Драматургия Брехта, в плане рассматриваемого нами вопроса об эстетическом богатстве реалистического образа, чрезвычайно интересна еще в одном отношении.

¹ Эстетическую «дуалистичность» этого характера отмечает румынский исследователь В. Моглеску (см. его предисловие к книге: Bertolt Brecht, Teatru, ESPLA, 1958, pag. 15).

В ней особенно ярко проявляется сложность и многогранность эстетических и этических оценок персонажей и их поступков.

Именно этой чертой отличаются драмы «Жизнь Галилея» или «Матушка Кураж», эстетическое богатство и многогранность образов главных героев которых достигается несколько другим путем, чем в «Добром человеке из Сезуана» и в «Господине Пунтиле и его слуге Матти». Внутренняя противоречивость в характере и поступках Галилея и Кураж, своеобразное эстетическое богатство, присущее каждому из этих образов, получают свое художественное выражение, в частности, благодаря сложной и многосторонней системе оценок, которые Брехт дает этим героям.

Матушка Кураж — соучастник войны и ее жертва. Ее образ, так же как и образ Галилея (при всем их различии и при всей своеобразной многогранности каждого из них), — образ трагический. И Галилей и матушка Кураж не погибают в конце пьесы, но по своей эстетической доминанте это трагические образы, и их многогранность и эстетическое богатство не могут заслонить от нас этого главного качества. В этой связи нельзя согласиться с автором монографии о Брехте Женеви́ев Серро, которая отрицает трагический характер образов Галилея и матушки Кураж¹.

При всем том образ матушки Кураж весьма противоречив. Кто же она, героиня или мученица, жертва или виновница, потерпевшая или соучастница преступления? Как ее оценивает Брехт и как ее должен оценить зритель? Да в конце-то концов, положительный она или отрицательный герой?

В том-то все и дело, что матушка Кураж и то и другое, и положительна и отрицательна, и объект нашего сочувствия и сострадания, и объект нашего суда и приговора, а главное, объект наших размышлений, и не столько о временах Тридцатилетней войны, сколько о современности. Эта противоречивость выражена Брехтом через ряд противоречивых эстетических оценок, которые даны не дидактическим образом, а через изобра-

¹ См. Geneviève Serreau, Bertolt Brecht dramaturge, Paris, 1955, p. 36. Сам Б. Брехт прямо указывает на трагичность образа матушки Кураж (см. «Театр», 1957, № 5, стр. 170).

жение взаимоотношений Кураж с обстоятельствами, через ее столкновения с другими характерами и миром вещей. Сам Брехт в своих теоретико-критических заметках отмечает противоречивость характера матушки Кураж, которую должна раскрыть актриса, воплощающая на сцене этот образ:

«...Вайгель, применяя технику, препятствующую безоговорочному «вживанию» — эмоциональному восприятию,— играет так, чтобы представить ремесло маркитантки не как естественное, но как историческое, то есть соответствующее определенной исторической и, значит, *преходящей* эпохе, в которой война создает наилучшие условия для торговли. В этих условиях торговля также является само собой разумеющимся источником существования, но этот источник загрязнен, и мамаша Кураж находит в нем свою гибель. Противоречие между маркитанткой и матерью стало великим живым противоречием, которое изуродовало и искалечило ее самое до неузнаваемости. В сцене на поле боя, которую в обычных постановках большей частью опускают, она была подлинной гиеной. Она отдала рубашки, потому что видела ненависть своей дочери и вообще боялась насилия, и она же, как тигрица, бросилась на солдат с плащом, ругаясь и проклиная. После несчастья с дочерью она проклинала войну с такой же глубокой искренностью, как и благословляла ее в сцене, непосредственно следующей за этой. Так воплощала она противоречия во всей их остроте и непримиримости»¹.

Антивоенная тема ставится Брехтом не только в плане: война и народ, но и в плане: война и ее непосредственные виновники.

С иронической издевкой, хитроумно прикрытой простодушным сочувствием, почти что в духе гашековского героя («Швейк во второй мировой войне»), перекочевавшего на страницы пьесы Брехта, Кураж говорит: «Мне всегда жаль всяких полководцев или императоров. Они, наверное, думают, что совершают великое дело, что после их смерти будут о них говорить и памятник им поставят. Например, полководец ставит себе целью завоевать

¹ «Бертольт Брехт о теории и практике революционного театра». Публикация и предисловие И. Фрадкина, перевод Л. Копелева. «Театр», 1957, № 5, стр. 170.

весь мир, ведь нет более почетной задачи для полководца. Одним словом, они из кожи вон лезут, а потом все идет прахом из-за простонародья, которому только и нужно, что кружку пива да небольшую компанию, и никаких высших стремлений. Самые лучшие замыслы заранее обречены на провал из-за ничтожества тех, кто должен их осуществлять, ведь сам император ничего не сможет сделать, ему нужна поддержка солдат и народа, среди которого он случайно оказался, разве я не права?» Все здесь полно иронии, все здесь проникнуто мыслью о чуждости интересам народа захватнических планов поджигателей войны, все напоминает о мелком и чужом народу тщеславии и корыстолюбию зачинщиков войн.

Поднятая в «Матушке Кураж» тема личной ответственности человека за развязывание и ведение агрессивной войны продолжается Брехтом в пьесе «Приговор Лукуллу». Но здесь внимание писателя обращено не на соучастника, а на главного виновника военных авантур.

Брехт мог бы предпослать «Приговору Лукуллу» то саркастическое посвящение, которое стоит под известной картиной Верещагина «Апофеоз войны», рисующей пирамиду черепов, над которой властвуют черные вороны. Это посвящение всем великим завоевателям прошлого, настоящего и будущего времени было бы весьма кстати рядом с заголовком «Приговор Лукуллу». Все поджигатели войн, агрессоры, «великие полководцы» — завоеватели, все колонизаторы-насильники и убийцы свободы народов находят в этой пьесе такой же страстный и беспощадный приговор, какой находит в ней Лукулл. Однако этот приговор не есть что-то искусственно заданное в завязке пьесы, он есть тот сложный, конечный результат, к которому и автор и его зритель приходят через цепь сопоставлений, раздумий, доказательств, через детальное изучение всех существенных подробностей жизни и деятельности Лукулла, всех возможных оценок этого характера, через самый беспристрастный и самый страстно заинтересованный в истине суд (суд в прямом и переносном смысле этого слова) над великим завоевателем.

Великий римский полководец-завоеватель умер, идет погребальная процессия — с этого начинается пьеса Брехта. Полный итог деяний человека легче всего и точ-

нее всего можно подвести после его смерти. Потому исходная ситуация пьесы, ее завязка способствуют постановке и решению вопроса: как оценить жизнь, деяния знаменитого военачальника.

И вот зритель как бы всходит на первую ступеньку, с которой вопрос кажется очень простым и ясным. Хоронят Лукулла — официальная точка зрения Рима на этого полководца, официозная оценка его деяний со стороны государства-захватчика весьма недвусмысленна. Глашатай возглашает:

Слушайте все! Умер великий Лукулл!
Полководец, который завоевал Восток,
Сверг семерых королей,
Наполнил богатствами наш Рим.
Перед его катафалком,
Который несут солдаты,
Шествуют виднейшие мужи могучего Рима...
Будет дивиться народ его чудесной жизни.

Этой восхваляющей Лукулла оценкой проникаются многие и многие из тех, кто провожает тело полководца. Голоса глашатая нестройно вторят восхищенные голоса:

Помните о непобедимом, помните о могучем!
Помните, как дрожали обе Азии!
Помните о любимце богов и Рима!
Помните, как проезжал он по городу
На золотой колеснице...

Велик Лукулл — «любимец богов и Рима»! Нетленна память о нем. Прекрасно его прошлое! Светом славы освящено его имя в веках. Он будет образцом для будущих поколений. Он войдет в хрестоматии, и его деяния будут изучать дети. Так в оценку Лукулла, казалось бы, входит точка зрения будущего. Хор детей славит Лукулла:

В хрестоматиях
Пропечатаны имена
Великих полководцев.
Кто хочет стать таким же,
Тот заучивает наизусть их дела,
Изучает их славную жизнь.
Нам предназначено
Идти по их стопам,
Подняться над толпой. Наш город
Горит желанием вписать,
Когда придет время, и наши имена
В скрижали бессмертных.

Секст завоеует Понт.
А ты, Флакк, захватишь три Галлии.
Ты же, Квинтилиан,
Шагнешь через Альпы!

Как сладостно заманчива слава, как заманчиво заразителен пример великой жизни Лукулла. Как хорошо быть великим завоевателем. Сколько у Лукулла подражателей среди нового поколения, воспитываемого в духе уважения к подвигам выдающегося полководца! История оценит и возвеличит это имя... Но вдруг в этот хор славословия современников врывается диссонансирующая нота. Лукулл похоронен. Почести отданы. Официальная часть торжественно-траурной церемонии окончена. Зрители расходятся. И тогда солдаты по-своему прощаются с мертвым военачальником-завоевателем. У них особый счет к нему и своя оценка его деяний. Непочтительно и дерзко обзывают они Лукулла бранно-презрительной кличкой Лакалл:

Лакалл!
Мы в расчете, старый козел.
Эй, в ногу!
Пошли-ка, ребята,
Хоть здесь и богато,
Но хорошего понемногу.
Слава-то славой,
Но надобно жить...

Да, это совсем не то, что говорит официоз-глашатай. В голосах, раздающихся на улицах Рима, слышится две противоположные точки зрения. По-разному понимают Лукулла люди из народа и купцы:

Первый купец

Подумать только: он добрался до Индии.

Второй купец

Но к тому времени,
Увы, уже выдохся.

Первый купец

Помпей перед ним щенок,
Рим без него бы погиб.
Какие победы!

Второй купец

Везло!

Первая женщина

Никакой шумихой
Не вернуть мне
Моего милого Реуса,
Погибшего в Азии.

Первый купец

А кое-кто
Благодаря ему
Сколотил себе состояние.

Вторая женщина

Мой брат тоже не вернулся домой.

Первый купец

Все знают, сколько принес он Риму
Одной только славы.

Первая женщина

Если б они так не врали,
Никто б не попался к ним на крючок.

Первый купец

Героизм,
К сожалению, вымирает.

Из этой разноголосой мозаики впечатлений еще не складывается ответа на вопрос — благодетель народа или преступник великий полководец-завоеватель, благодеяние или зло захватническая война?! Зло? — Но она обогащает Рим, дает ему рабов и золото, собственно является важнейшим средством его существования. Благодеяние? — Но она уносит жизни сыновей Рима! Она приносит и свои золотые и свои кровавые плоды. Что же дороже? Что же важнее? Вспомним, что пьеса написана в 1939 году, в год, когда фашистская Германия развязала пожар мировой войны. Вспомним об этом, и мы поймем, насколько актуальной была эта пьеса, сохраняющая, как и всякое большое художественное творение, созданное для своих непосредственных современников, свою важность и сегодня.

Итак, мы слышали голос глашатая, разноголосицу провожающих и голос солдат, мы слышали голоса купцов и голоса женщин из народа. Теперь зритель как бы поднялся на следующую ступеньку, с которой Лукулл и его деяния видны в новом свете. Так кто же он — Лукулл или Лакалл, любимец богов и Рима или «старый козел», проклидаемый солдатами, бывшими соратниками и

сподвижниками, ветеранами походов, благодетель и обогатитель Рима, осыпавший золотом город, или убийца сыновей Рима, обагривший город кровью, исторгнувший материнские слезы из глаз, одевший сестер, матерей и невест в траур? И так, вопрос поставлен, даны два противоположных ответа, зритель задумался над вопросом, взятым в его сложности и противоречивости, противоречие намечено и вскрыто, пьеса завязана.

И вот Лукулл попадает в царство теней: здесь неподкупный и справедливый суд должен оценить его деяния и решить, чего достоин полководец — порицания или похвалы, славы или забвения и осуждения... Перенесение действия в нереальное место, в царство теней — вполне реалистический прием для Брехта, продолжающий традиции лессинговской просветительской драмы, — создание таких экспериментальных обстоятельств, в которых суть характера раскрывалась бы с наибольшей полнотой, ясностью и определенностью.

Лукулл выключается из обычной и привычной для него обстановки славословия и восхваления (за которыми, впрочем, как мы видели, стоит скрытое до времени недовольство, ропщущее осуждение и далеко не почтительное отношение некоторых слоев народа) и попадает в новую, «нейтральную», беспристрастную обстановку. В царстве теней людям уже не нужно золото, не нужны богатства, и, с другой стороны, им не грозит опасность потерять жизнь, ибо они ее уже потеряли. Брехт с помощью этой условности находит такие экспериментальные обстоятельства, в которых полно проявляется характер и которые способствуют истинному, беспристрастному и неподкупному суду над Лукуллом. И судят Лукулла люди из народа (бывший пекарь, крестьянин, учитель, куртизанка, торговка), прожившие жизнь и обогащенные, умудренные ее опытом. Этим людям Лукулл известен лишь как Лакалл. Защитник, которого просит вызвать Лукулл с «полей блаженства» — Александр Македонский, им оказывается неизвестен. А все свидетели говорят не в его пользу. Он жестоко убивал людей и разрушил пятьдесят три города. Для чего? Для добычи золота и рабов. Но и народу Рима все эти богатства, как оказывается, тоже не доставались, а шли на обогащение и без этого богатых. И свидетели и судьи склоняются к мнению о том, что Лукулл преступник. Тогда Лукулл

пытается отвести суд. Торговка, по его мнению, ничего не смыслит в войне. Но и эта увертка Лукулла разоблачается. Торговка отвечает Лукуллу: «О, я смыслю в ней! Мой сын. Мой сын погиб на войне»,— и рассказывает историю гибели своего сына и мучений матери. И суд признает: «Мать погибшего смыслит в войне».

Но вот вопрос вновь осложняется: оказывается, война принесла и некую пользу крестьянину. Солдаты Лукулла принесли с Востока в Рим вишневые деревья, о которых крестьянин с восторгом говорит:

Когда добыча из обеих Азий
Давно сгниет, истлеет, прахом станет,
То этот лучший из твоих трофеев
Все будет жить, весною распускаясь
И белым цветом трепеша на склонах,
И всех живущих радовать цветением.

Однако судьи, поразмыслив, решают, что был и другой, более разумный способ добыть единственно полезный для народа трофей колоссальных завоевательных войн Лукулла — вишню. Учитель говорит:

Вишневое дерево! Это
Завоеванье мог бы он сделать
С одним человеком. А он
Восемьдесят тысяч спустил сюда вниз.

И тогда судья выдвигает обобщающий аргумент против Лукулла:

При насильях и завоеваньях
Растет лишь одно царство —
Царство теней.

Захватчики множат «недожитые жизни», они сеют смерть и не несут никакого блага никакому народу — *ни народу завоеванному, ни народу-завоевателю*. Именно в этом смысл всего разбирательства дела Лукулла и суда над ним.

Могучим и грозным приговором всем поджигателям войны, всем захватчикам звучат заключительные слова рабов:

Долго ли будут еще возвышаться
Они и ему подобные
Нелюди над людьми
И приказывать, подымая
Свои ленивые руки,

И бросать в кровавые войны
Народы друг против друга?
Долго ли
Будем терпеть их мы и все наши?

И *приговором истории* над всеми захватчиками, работодателями, колонизаторами, поджигателями войн звучит единый голос всех судей и свидетелей:

Да, да, в. нети его! И в нети
Всех таких, как он!

Лукулл, как и все ему подобные захватчики,— это люди, которые заслуживают и физического и исторического небытия¹.

Так Брехт подводит своих читателей и зрителей к доказанному, всесторонне взвешенному, обдуманному, проверенному на опыте разных жизней, единственно возможному ответу, единственно верному решению, единственно истинной оценке. Так через сложность, а не минуя ее, Брехт идет к простоте, так через многозначность он идет к однозначности, через многогранность к определенности и единству в оценке характера. И именно в этом процессе своеобразно раскрывается в индивидуальном художественном стиле Брехта партийная страстность, убежденность этого замечательного художника. Путь Брехта, его метод выступают как прямая противоположность метода модернистов, которые, стремясь разрушить определенность и точность этической и эстетической оценки характера, превращают последний в бесконечную многозначность. Эта пестрота качеств не сливается у них воедино, поэтому многогранность и многозначность их оценок не ведут к определенности, а множественность черт не сплавляется в единый человеческий характер. Разрушение характера через абсолютизацию его многогранности у модернистов, и создание характера, идущее через раскрытие его эстетического богатства к однозначности у Брехта,— такова коренная противоположность двух методов.

Тема мира — одна из органических тем драматургии Брехта. Она проходит красной нитью через все его твор-

¹ Приходится удивляться тому, что «Приговор Лукуллу», эта яркая и злободневная пьеса, еще не завоевала подмостки наших театров и не привлекла внимания наших режиссеров и постановщиков.

чѣство: через драмы, стихи, публицистику. В пьесе «Мать», написанной по мотивам знаменитого горьковского произведения, брехтовская Ниловна страстно убеждает женщин не поддаваться угару военной пропаганды: «Вы — убийцы. Никакой зверь не отдает своих детенышей так легко, как это делаете вы, не понимая, какая это гадость... Вашим сыновьям нечего, сыновьям нечего возвращаться к таким матерям! Стреляя во имя гнусного дела, они достойны быть застреленными. А их убийцы — вы!» Именно в этой, написанной под непосредственным влиянием творчества М. Горького пьесе заключены идейные истоки антивоенной темы в творчестве Брехта. В словах брехтовской Ниловны заключена как бы драматургическая завязка того трагического конфликта, который позже развернется в пьесе «Матушка Кураж». И идя по пути горьковского гуманизма, Брехт трактует тему борьбы за мир не пацифистски, для него антивоенная тема есть тема антиимпериалистическая.

Эти мысли проходят и через стихи («Песня о мире», «К моим соотечественникам», «Детские песни» и другие) и через публицистику замечательного художника. «Наш долг,— писал в 1950 году Брехт,— вновь и вновь предостерегать человечество, ибо ему угрожают войны, по сравнению с которыми все предыдущие покажутся детской забавой. Эти войны, без сомнения, разразятся, если вовремя не ударить по рукам тех, кто подготавливает их открыто у всех на глазах». Не позиция пацифистской проповеди абстрактного миролюбия, а проникнутая активным гуманизмом последовательного борца за мир страстная и убежденная антивоенная и антиимпериалистическая позиция характерна для Брехта.

3

Пьеса Брехта «Жизнь Галилея» — одно из самых глубоких и философских его произведений. Пьеса ставит вопрос о революционизирующей роли передовых научных открытий и идей. Пьеса эта написана в 1938—1939 годах, в канун второй мировой войны, под непосредственным впечатлением и воздействием сообщения об открытиях ученых в области атомной энергии, приведших позже, как известно, к созданию, в частности, атомной и водо-

родной бомб. В центре этого произведения стоит проблема ответственности ученых, или даже шире — интеллигенции, перед историей, перед человечеством. Это особенно остро ощущается в финальном монологе Галилея, который говорит:

«...Если ученые, запуганные своекорыстными властителями, будут довольствоваться тем, чтобы накапливать знания ради самих знаний, то наука может стать калеккой, и ваши новые машины принесут только новые тяготы. Со временем вам удастся открыть все, что может быть открыто, но ваше продвижение в науке будет лишь движением прочь от человечества. И пропасть между вами и человечеством может в один прекрасный день быть настолько огромной, что на ваши крики торжества по поводу какого-либо нового открытия ответит всеобщий вопль ужаса».

Брехта волнуют вопросы, с кем идет и во имя чего борется наука, какова должна быть линия жизненного поведения ученого и др. Во имя острой и глубокой постановки этих вопросов во всей их реальной сложности Брехт дает сложную, диалектически противоречивую систему эстетических и этических оценок персонажей и их поступков. При этом сложность и противоречивость этих оценок вовсе не перерастает в релятивизм, в неопределенность. Эта многогранность есть отражение той сложности, которая присуща явлениям действительности.

Центральным и кульминационным событием этого поистине трагического произведения становится акт отречения Галилея от своих воззрений. Прав Галилей или нет? Нужно было отречься или нет? Мудрый это поступок или трусливый? Необходимый в своей вынужденности или позорный в своей исторической значимости? Каков же Галилей, кто он: трагический герой? Возвышенная личность ученого? Жалкий, ничтожный трус и низменный предатель прогресса и науки? Смешной старик, слишком любивший вино и плотские радости жизни, чтобы принять муку, выпавшую на долю другого борца за истину — Джордано Бруно? Кто он, этот Галилей, и каков его поступок: героический, трагический, комический, возвышенный, прекрасный, низменный, безобразный? И ведь от ответа на этот вопрос, от эстетической и этической оценки здесь зависит и идейно-художественное звучание и активно-действенная сила пьесы.

И вот это-то кульминационное событие — отречение — и освещается Брехтом светом разных этических и эстетических оценок, из взаимодействия, спора, взаимоисключения и взаимоутверждения которых складывается одна, ясная, определенная, точная, вобравшая в себя огромный жизненный материал оценка. И именно эта сложность, включенная путем «снятия» в конечную оценку, и создает впечатление жизненной полноты и реальности образов.

Может ли ученый изменить истине? *Нет*. Но ведь отрицательный ответ может в условиях наступления католической реакции или в условиях разгула фашизма не только закрыть ученому возможность вести дальнейшие исследования, но и лишить его жизни, а науку лишить выдающегося ее деятеля! Так, может быть, можно дать утвердительный ответ? *Да*, в известных условиях ученый может поступаться своей совестью, ибо что толку сгореть на костре, как Джордано Бруно, разве это не есть худшее и наивнейшее донкихотство; плетью обуха не перешибешь, не лучше ли маленькой изменой истине купить возможность вести дальнейшую научную работу, столь нужную людям, столь важную для человечества. Ведь люди в конце концов поймут вынужденность и необходимость твоего, Галилей, отступления, твоего, Галилей, отречения и поймут ложность этого отречения и истинность истины.

Но твое отречение, Галилей, может не только продлить на многие десятилетия пагубное для жизни людей заблуждение, не только заставить миллионы верить в то, что солнце вращается вокруг земли, а земля вокруг папского трона, но и остановить прогресс в науке — ведь на тебя, Галилео Галилей, смотрит человечество, и от того, сдашься ты или нет, зависит успех исследований Декарта и сотен твоих учеников, последователей, коллег. Так, может быть, все-таки — *нет*?

Но ведь ты любишь жизнь, и ты имеешь на нее право не меньше, чем кардинал-инквизитор, и даже больше, чем сам папа: кто через 300—400 лет будет помнить папу-реакционера или папу «ученого» Урбана VIII (в прошлом кардинала Барберини)? Никто, кроме историков, а ведь им поклонялся и перед ними трепетал весь мир. А тебя, Галилео Галилей, будут помнить и через 300, через 400 и через 500 лет — ведь ты обогатил челове-

чество новыми знаниями. Тогда, пожалуй, — да. Однако как же так, ты хочешь сам отречься от этих знаний?! Ты же сам этим отречением закрываешь дорогу людям для истины, для знаний. Так, может быть, — нет, истине нельзя изменять!

Да, Брехт видит всю сложность проблемы, и его Галилей выступает в той жизненной сложности и эстетической многогранности, которая ни на йоту не упрощает ее. Брехт и его Галилей дают совершенно точный и однозначный ответ на поставленный вопрос. Но эта однозначность не снимает, а интегрирует его сложность и этико-эстетическую многогранность.

В основе пьесы лежит трагическая коллизия между учеными, совершившими великое открытие, и клерикальной реакцией, между истиной и исторически временной невозможностью ее победы. Трагизм этого противоречия глубоко осмысливается самим Галилеем и его учениками. Сагрето говорит:

«Галилей, я вижу тебя на ужасном пути. Это ночь несчастья, когда человек видит истину. И это час ослепления, когда он верит в разум человеческого рода. О ком говорят, что он шагает с открытыми глазами? О том, кто идет на гибель. Как могут власть имущие оставлять на свободе того, кто знает истину, хотя бы это была истина о самых отдаленных созвездиях? Как не устранить того, кто хочет устранять заблуждения?»

Активность раздумий и сознательность сопротивления Галилея натиску клерикальной реакции делают фигуру великого ученого трагической.

Вот Галилей вспоминает своих предшественников и гордится силой их разума и их мужеством:

«...Да взволнуйся же ты, человек. Ведь то, что ты видишь, еще не видал никто. Они были правы!

Сагрето. Кто они? Ученики Коперника, да?

Галилей. Да, и тот, другой. Весь мир был против них, а они были правы».

И этими утверждениями Галилей как бы отвечает «нет» (истине нельзя изменять!) на основной вопрос пьесы. Но это еще пока очень наивное «нет!», основанное на уверенности, что все люди посмотрят на небо, увидят его в истинном свете, поверят своим глазам и примут истину независимо от того, выгодна или невыгодна она церкви.

Все эти проблемы не безобидны, они больно задевают непосредственные интересы господствующих в обществе реакционных сил — католической церкви, светской феодальной власти. Но Галилей твердо верит в то, что его аргументы дойдут до всех. И он высказывает эту веру в разговоре со своим учеником.

«Сагредо. Значит, есть только звезды и планеты? А где же тогда бог?»

Галилей. Что ты подразумеваешь?

Сагредо. Бог где, бог?

Галилей (*гневно*). Там его нет. Так же, как его нет и здесь, на земле, если там имеются существа, которые хотели бы его разыскать у нас.

Сагредо. Так где же все-таки бог?

Галилей. Разве я богослов? Я математик.

Сагредо. Прежде всего ты — человек. Я спрашиваю тебя, где же бог в твоей системе мироздания?

Галилей. В нас самих, либо нигде.

Сагредо (*кричит*). Ведь так же говорил сожженный!

Галилей. Так же говорил сожженный.

Сагредо. За это он и был сожжен. Еще не прошло десяти лет с того дня...

Галилей. Потому что он не мог доказать этого, потому что он только утверждал».

О, какая наивность гения! Галилею кажется, что достаточно иметь доказательства, чтобы убедить клерикалов в истинности своей теории мироздания, в которую не умещается бог.

Но вот начинается научный диспут Галилея с представителями официальной клерикальной науки, с теологами. Галилей хочет пустить в ход свои доказательства. Но его зримым и весомым аргументам никто не внимлет. «Ученые» отказываются даже взглянуть в подзорную трубу — телескоп. Они отвечают Галилею цитатами из Птолемея, из Аристотеля, из библии. Для них цитата — высший авторитет, высший аргумент в научном споре. Будучи в состоянии теоретически доказать верность своей гипотезы, Галилей оказывается практически лишенным этой возможности. Он вынужден с горечью признать:

«Я привык уже к тому, что господа на всех факультетах перед лицом фактов и открытий закрывают глаза и делают вид, что ничего не происходит. Я показываю

вам свои заметки, и вы ухмыляетесь, я предоставляю в ваше распоряжение подзорную трубу, а мне приводят цитаты из Аристотеля. У него не было подзорной трубы».

Его аргументам никто не внемлет. Его доводы побиваются цитатами. На его зримые доказательства сознательно закрывают глаза. Логика придворного математика и философа, спорящих с Галилеем, такова: я не буду смотреть в трубу, так как я знаю, что я увижу, а если я увижу не то, что я знаю, то я не поверю глазам своим, ибо иначе: «К чему все это поведет?» — к неверию! Галилей пытается возразить: «Полагал бы, что, как ученые, мы не должны спрашивать себя, куда может повести истина». На что философ в ярости кричит ему: «Господин Галилей, истина может завести куда угодно».

Как сложно, как невыносимо мучительно бороться в таких условиях за истину! Но в характере Галилея есть могучее героическое начало ученого-бойца. Он не позволяет даже чуме нарушить расписание своих опытов. Он не покидает зачумленный город и продолжает свои исследования в самой грозной и опасной для жизни обстановке. Это воистину пир человеческого разума во время чумы¹.

Галилей прогоняет своего бывшего ученика за то, что он, зная истину, во имя собственного благополучия поступается ею.— *Нет!* Не поступаться правдой! — отвечает этим Галилей и самому себе, нет — не сдаваться, драться за истину. «Не говорите ничего о трудностях,— говорит Галилей своему ученику, убоявшемуся декрета конгрегации.— Я не позволил даже чуме помешать моим наблюдениям. И я говорю вам: тот, кто не знает истины, тот просто невежда, но кто ее знает и называет ложью, тот преступник».

Отход от истины при любых условиях, во имя чего угодно — преступление. Это еще один морально-эстетический аспект оценки отречения самого Галилея.

¹ Заметим для точности следующее: помимо трех редакций пьесы «Жизнь Галилея», Брехт оставил нам своего рода четвертую редакцию пьесы — ее сценический вариант, приготовленный при непосредственном режиссерском участии драматурга. В этой «четвертой» редакции сцена чумы выброшена. Бесспорно, что Брехт жертвует этой сценой во имя большей определенности своей позиции, во имя более четкого выявления осуждающего отношения к отступничеству Галилея. Многогранность характера не должна перепасти в его релятивность — таково внутреннее убеждение Брехта.

Через всю пьесу Брехт проводит остро актуальную мысль о том, что ученый должен задумываться над общественными последствиями своих поступков и своей научной деятельности. Даже самая, казалось бы, отвлеченная от земных интересов сфера — небо, звезды — имеет величайшее практическое значение, и открытие, сделанное даже в этой области, так или иначе отзывается на всем ходе общественной жизни. Это понимает и сам Галилей («Зачем они помещают небо в центр мироздания? Да затем, чтобы престол святого Петра мог стоять в центре земли»). Это понимают и враги Галилея (философ говорит: «Если им позволить, они разрушат нам все звездное небо»). Это понимают и его друзья и сторонники и рядовые люди, вчера еще не задумывавшиеся об отношении земли к небу и неба к земле.

У Брехта показаны сила и мощь истины, добытой ученым, и раскрыто то положение, что великая истина, на каком бы участке науки она ни была добыта, имеет всемирно-историческое значение и отзывается на всем ходе духовной жизни людей, на всем процессе общественного развития.

У Брехта открытие Галилея дано в его революционизирующем обществе значении. Маленький монах, задумавшись об открытии Галилея, говорит: «К чему после этого все терпение, вся покорность в нужде, к чему это все, какой в нем смысл? На что годно после этого священное писание, которое все объясняло и обосновало необходимостью пота, терпения, голода, покорности, а теперь вдруг оказалось полным ошибок?» И далее: «Нет никакого смысла в нашей нужде; голодать — это значит ничего не есть, а не испытывать свои силы; трудиться — это значит просто гнуться и таскать, а не совершать подвиги». Из всех этих размышлений маленький монах делает вывод о том, что нужно утаить истину от народа, ибо это лишит его веры в необходимость его страданий и приведет к еще более тягостному положению крестьян, которые будут бедствовать уже без веры в необходимость своих бедствий.

Галилей опровергает идею о лжи, необходимой во имя блага и спокойствия народа. Ложь не может быть благом для крестьян («Я вижу их божественное терпение, но где же их божественный гнев?»).

Галилей отвергает и другой аргумент, обычно привлекаемый для оправдания человека, поступающего истинной во имя личного благополучия. Ученый выступает против своеобразной теории самотека: само собой все обрывается, истину не надо ни открывать, ни проповедовать, ни защищать — она сама пробьет дорогу, на то она и истина.

«Г а л и л е й. ...Сумма углов треугольника не может быть изменена согласно потребностям церкви. Пути летящих тел я не могу вычислять так, чтобы эти расчеты могли заодно объяснять поездки ведьм верхом на метлах.

М а л е н ь к и й м о н а х. А не думаете ли вы, что истина — если это истина — выйдет наружу и без нас?

Г а л и л е й. Нет, нет и нет! Наружу выходит ровно столько истины, сколько мы выводим. Победа разума может быть только победой разумных».

Галилей у Брехта — это тип гуманиста эпохи Возрождения. Галилею ничто человеческое не чуждо. Он земной, в этом его сила, его величие и мощь. Он говорит:

«Я ценю утехи плоти. Я не терплю трусливые душонки, которые называют их слабостями. Я говорю: наслаждаться тоже нужно уметь».

Но здесь, в этих земных чертах характера Галилея, при данном состоянии мира заключены и некоторые из истоков его отрицательных черт и поступков, его измены истине, измены самому себе.

Вызванный на допрос в застенки инквизиции Галилей борется сам с собой. Брехт не показывает нам самого Галилея в этот момент. Он находит другое, может быть более сценическое решение художественной задачи, нежели прямое изображение допроса Галилея на заседании инквизиции 22 июня 1633 года. Борьба двух начал в характере Галилея, телесного и духовного, дана в блистательной 13-й сцене пьесы через изображение контраста, столкновения «наследницы галилеевой плоти» — его дочери Вирджинии, и наследников галилеева духа — учеников великого ученого. Дочь молит бога надоумить Галилея смалодушничать, сдаться, отречься, ученики Галилея выражают надежду и уверенность в его стойкости, героизме, в верности истине. И эти два мнения спорят на

сцене как две стороны самого Галилея, они как бы олицетворяют разлад в сознании ученого¹.

Вирджиния страстно, самозабвенно, иступленно молит бога о том, чтобы Галилей сдался, отрекся от своего учения.

И одновременно разворачиваются споры учеников, полные веры в силу человеческого разума, в стойкость и героизм ученого, во всепобеждающую мощь истины.

«А н д р е а (кричит). Они не осмелятся на это! Но даже если так, он не отречется. Тот, кто не знает истины, тот просто невежда, но тот, кто знает истину и называет ее ложью, тот преступник.

Ф е д е р ц о н и. Я тоже не верю этому, и я не хотел бы жить, если он поступит так. Но ведь у них сила.

А н д р е а. Не все можно сделать силой».

И далее: «М а л е н ь к и й м о н а х. ...Никакое насилие не может сделать невидимым то, что уже было увидено».

И еще далее: «А н д р е а. Не все можно сделать насилем. Насилие не всевластно. Итак, глупость побеждена; она уже не будет неуязвимой. Итак, человек не боится смерти».

Но вот раздается колокол святого Марка. И (эта сцена замечательно решена в режиссерском отношении в театре Брехта) в темноте, озаряемой отсветами где-то вдали пылающего костра, раздаются голоса герольдов, читающих на разных языках текст отречения Галилея.

«Несчастлива страна, в которой нет героев», — восклицает Андреа. Это как бы духовное начало самого Галилея осуждает его за измену истине. Но Галилей находит контрафоризм, перекрывающий этот и утверждающий иную моральную правду, дающий совершенно иную эстетическую и этическую оценку происшедшему: «Нет! Несчастлива та страна, которая нуждается в героях».

Если истина нуждается в героизме, чтобы ее защищать, то «не все благополучно в Датском королевстве», как сказал один из героев Шекспира.

¹ Нужно сказать, что такое отражение одного характера (Галилея) в нескольких (дочь — ученики) очень сближают поэтику Брехта с некоторыми чертами, с которыми мы сталкиваемся в поэтике Достоевского и, с другой стороны, в поэтике Толстого. Кстати сказать, тема «двойничества» зарождается у Б. Брехта уже в одной из ранних его пьес «Святая Иоанна скотобоен». Ниже мы подробнее остановимся на этом вопросе.

Виноват или прав Галилей? Трагическая вина или трагическая беда Галилея его отречение? Кто виноват: век или человек? Эпоха или личность? «Состояние мира» или «состояние духа»? Не сразу отвечает на эти вопросы Брехт. Для него ответ на этот вопрос не заранее задан, а является *итогом* исследования, *выводом* из доказательства. И зрители должны вместе с автором проделать весь сложный путь разыскания истины.

Галилей, купив ценой своего отречения от истины возможность жить (что для него равнозначно возможности работать — «О, я ведь раб моих привычек», — говорит он), пишет свои «Беседы». Убедившись в этом, Андреа решает, что Галилей был прав, отрехшись от истины:

А н д р е а. Вы спрятали истину. Спрятали от врагов. Да и в области нравственности вы на столетие определили нас... Мы рассуждали так же, как люди толпы: «Он умрет, но не отречется». Вы вернулись: «Я отрехся, но буду жить». Мы сказали: «Ваши руки замараны». Вы ответили: «Лучше замараны, чем пусты».

Г а л и л е й. «Лучше замараны, чем пусты»! Звучит реалистически. Звучит по-моему. Новой науке — новая нравственность».

Казалось бы, решение найдено. Ответ дан: можно во имя жизни и науки отречься от истины. Ведь это будет всего лишь тактический ход. Ведь стратегия борьбы за истину может прийти на известном участке фронта в противоречие с тактикой. Характер нравственно-эстетической оценки поступка Галилея еще и еще раз осложняется, меняется, претерпевает переход в свою противоположность. И амплитуда колебаний нравственно-эстетических оценок Галилея и его действий есть вместе с тем амплитуда размаха самого этого характера, взятого в крайних точках его развития. Здесь явственно чувствуется горьковская традиция в творчестве Брехта, о чем мы скажем еще ниже.

Да, решение найдено — с ним согласны и Андреа и Галилей.

И далее идет каскад афоризмов (тоже невольно и, очевидно, не случайно напоминающий афористичность речи героев горьковских драм), которые укрепляют нас в верности решения, найденного героями:

«Страдальцы нагоняют на меня скуку».

«Несчастье проистекает из неправильных расчетов».

«Когда имеешь дело с препятствиями, то кратчайшее расстояние между двумя точками может оказаться криволинейным».

«...Вы просто отстранились от безнадежной политической драки с тем, чтобы продолжить ваше настоящее дело — науку».

«Наука знает только одно мерило — вклад в науку».

Что может быть убедительнее этого ответа, этой оценки, этого решения? Казалось бы, все ясно.

И некоторые критики Брехта принимают это решение проблемы за последнее и окончательное. Ганс Майер, говоря о «теме капитуляции и компромисса» (которую вернее было бы назвать поиском источников духовной стойкости) в творчестве Брехта и уделяя, естественно, в связи с этим особое внимание «Жизни Галилея», пишет: «...В нечеловеческие времена, погруженные в ложь и террор, может возникнуть противоречие того, что следует говорить, с тем, что следует делать. Все пьесы и стихи Брехта времен Третьей империи, на первый взгляд, посвящены теме *капитуляции* и компромисса. Но если всмотреться более внимательно, то здесь есть компромиссы и компромиссы, есть жалкий компромисс арийского мужа, разводящегося с еврейкой-женой, соблюдая флёр озабоченности ее судьбой, но тут есть и капитуляция, о которой поет матушка Кураж: она поет о тех людях, которые охотно восстали бы, но которые присоединяются к хору из-за своего маленького голоса и поют вместе с хором. Это так называемое внутреннее возмущение, которое не направляет общественная ясность и умение видеть подлинных врагов»¹.

Ганс Майер пишет, что в своей основе такая капитуляция (так называемая реальная политика и житейская мудрость) вызвана сущностью общества, которое добрым людям не позволяет быть добрыми без того, чтобы они не околели с голоду.

Героиня пьесы «Добрый человек из Сезуана» должна признать, что она не знает, как поступить. Она не может быть одновременно доброй и к себе и к остальным. Г. Майер говорит, что Брехт доказывает неизбежность гибели доброго человека, если он не начнет петь в хоре

¹ Hans Mayer, *Literatur der Übergangszeit*, Berlin, 1949, S. 236.

и не станет злым человеком. Очевидно, что тема капитуляции и компромисса есть одна тема, замечает Г. Майер и далее пишет: «Но есть и компромиссы другого рода. Чудесно изобразил их Брехт в своем «Галилео Галилей». Перед нами великий мыслитель, который одарен ясностью мысли, и хочет сохранить себя для науки. Но тогда он должен вступить в конфликт с инквизицией. Он может, однако, формально отречься и одновременно работать дальше. Это конструктивный компромисс человека, который знает правду и хочет передать ее дальше. С наставлениями о предосторожности отпускает Галилей своего ученика, который должен вывезти его книгу. Ученик должен быть осторожен, «когда он проедет в Германию и повезет правду под своим плащом». Итак, две формы компромисса: ограниченное чувствами внутреннее сопротивление, которое, выдыхаясь, сдает, и материальное и духовное сопротивление, которое скрывает, замалчивает, чтобы действовать дальше»¹.

Ганс Майер упрощает весьма острую проблему, которую Брехт неоднократно ставит в своих пьесах: каковы должны быть формы сопротивления реакционной силе, исторически временно оказавшейся силой мощной и на данном этапе общественного развития временно несокрушимой? Можно ли идти на компромисс с этой силой? Возможно ли примирение при внутреннем протесте? И так далее. Весь этот круг проблем для Брехта был остро актуален.

Значительная часть немецкой передовой интеллигенции с приходом фашизма к власти покинула пределы Германнии и включилась в борьбу с фашизмом извне. Но в Германии остались некоторые видные деятели культуры, например, такие крупные немецкие писатели, как Келлерман, Гауптман. Эти люди ушли во «внутреннюю эмиграцию», они не отдали свое перо в услужение фашизму, но и не смогли вступить в активную борьбу против него. Многие прогрессивные деятели Германии, находясь вне страны, клеймили позором этих оставшихся «в стороне» от борьбы с гитлеризмом деятелей культуры. Брехт своим Галилеем как бы показывает всю трудность данной проблемы и невозможность такого лобового ее решения.

¹ Hans Mayer, Literatur der Übergangszeit, Berlin, 1949, S. 237.

Брехт признает за такого рода пассивным сопротивлением фашизму некоторую долю исторической правомерности и пользы. Это пассивное сопротивление, являясь самой низшей ступенью, зачаточной формой борьбы против фашизма, не идеализируется Брехтом, но и не отвергается им окончательно. И действительно, когда через шесть лет тот же Келлерман после освобождения Германии выступил как крупный художник, приветствовавший освобождение советскими войсками Берлина от ига фашизма, то вся гибкость и неупрошенность постановки вопроса Брехтом в Галилее были как бы еще раз проверены на практике и подтверждены фактами истории. Однако Брехт (в отличие от Ганса Майера!) вовсе не ставит здесь точку. Он показывает, что, во-первых, есть принципиальная и существенная разница между низшими и высшими формами сопротивления реакции, что, во-вторых, идеалом являются именно высшие героические формы борьбы, и, в-третьих, что есть такие ситуации и моменты, которые требуют всего мужества и всех духовных сил человека, требуют активного сопротивления, борьбы, самоотверженности и даже самопожертвования. Существуют ситуации, в которых человек оказывается перед неминуемым выбором между героизмом и предательством. И действительно, если, например, вспомнить светлый и цельный образ мужественного Эрнста Тельмана и если, хотя бы на мгновение, представить себе пагубные последствия хотя бы малейшего компромисса с его стороны, то станет ясно, что, отвечая на потребность и актуальные вопросы своего времени, Брехт не мог поставить точку там, где ее поставил Ганс Майер, ибо он не мог оправдать отступничество Галилея.

Вот почему сам драматург разрушает так стройно, казалось бы, построенную в его драме нравственно-эстетическую концепцию, соответствующую духу «новой науки», отрицающей «кратчайшее расстояние между двумя точками» и прямолинейность открытой борьбы. Можно ли отречься от истины, чтобы добыть новую истину?! Можно ли похоронить одну правду, чтобы иметь возможность родить другую? Нет, все это парадоксы самооправдания, слабости. У Брехта тот высший тип активного сопротивления фашизму, который был сутью жизненного поведения Тельмана и других коммунистов, в конце концов, в результате сложного исследования

вопроса, раскрывается не просто как один из возможных, а как единственно верный, последовательный и исторически истинный. Именно этот путь предстает перед зрителем как прекрасный, идеальный, как единственный путь, полно соответствующий эстетическому идеалу художника. В заключительном своем монологе Галилей снимает прежнюю оценку самому себе и своему поступку, отказывается от реабилитации, предложенной ему его учеником, и дает новую, высшую и конечную нравственно-эстетическую оценку своего отступничества. Устами Галилея здесь говорит и сам автор и сама история, ибо Брехт поднимается именно на историческую точку зрения.

Осознанность исторического смысла происходящего, сопоставление оцениваемого явления с ясно осознаваемой исторической перспективой развития проявляются в этом монологе с огромной силой.

«...Наука имеет дело со знанием, добытым с помощью сомнений. Добывая знания обо всем и для всех, она стремится всех сделать сомневающимися. Но ведь вокруг большинства населения его князя, помещики и духовенство создают искрящийся туман — туман суеверий и старых слов, туман, который скрывает делишки этих людей. Нищета многих стара, как горы, и с высоты амвонов и кафедр ее объявляют такую неразрушимой, как горы. Наше новое искусство сомнения восхитило множество народов. Они вырвали из наших рук телескоп и направили его на своих угнетателей. А эти корыстные и жестокие люди, которые жадно присваивали плоды научных трудов, внезапно ощутили холодный, испытующий взгляд науки, направленный на тысячелетнюю, но искусственную нищету, которую, оказывается, можно устранить, если устранить угнетателей. Они осыпали нас угрозами и взятками, перед которыми не могут устоять слабые души. Но можем ли мы отступить от большинства народа и все же остаться учеными? Движения небесных тел стали теперь более обозримы, но все еще непостижимы для народов движения их властителей. Борьба за измерения неба выиграна благодаря сомнениям, но зато благодаря вере все время проигрывает свою борьбу за молоко римская домашняя хозяйка. Обе эти борьбы имеют отношение к науке. Человечество, спотыкающееся в тысячелетнем тумане, слишком невежественное, чтобы пол-

ностью использовать собственные силы, не сможет использовать и тех сил природы, которые раскрываются перед ним. Зачем вы трудитесь? Я полагаю, что единственной целью науки является облегчить трудное человеческое существование...»

И наконец Галилей говорит главное для решения вопроса, поставленного с самого начала драмы: «...Я, как ученый, имел единственные в своем роде возможности. Именно в мое время астрономия вышла на рыночные площади. При этих совершенно исключительных обстоятельствах стойкость одного человека могла бы вызвать большие потрясения. Если бы я устоял, то ученые исследователи природы могли бы выработать нечто вроде гиппократовой присяги врачей — торжественную клятву применять свои знания только на благо человечества. А в тех условиях, какие получились теперь, можно надеяться в наилучшем случае на поколение изобретательных карликов, которые могут быть наняты, чтобы служить любым целям. И к тому же я убедился, Сартри, что мне никогда не грозила подлинная опасность. В течение нескольких лет я был так же силен, как и власти. Но я отдал свои знания власть имущим, чтобы те их употребляли, или не употребляли, или злоупотребляли ими, — как заблагорассудится, — для своих собственных целей. Я предал свое призвание. И человека, который совершает то, что совершил я, нельзя терпеть в рядах людей науки».

В наш век, когда полностью осуществилась мечта брехтовского Галилея и стерлась непроходимая граница между землей и небом, когда созданы советские спутники и первая искусственная планета солнечной системы, в наш век, когда революционизирующее воздействие науки проверено на практике и подтверждено практикой жизни и борьбы и опытом социалистического строительства, когда тысячи выдающихся ученых ставят свои твердые и грозные подписи во имя истины, света, мира под требованиями о запрещении испытаний атомных и водородных бомб, в наше время мысли Брехта о роли ученого, о линии его жизненного поведения, о его месте в рядах передового человечества и созданный им образ Галилео Галилея — особенно актуальны, жизненно важны, философски мудры. Брехт расширяет наше понимание современной темы в искусстве, ибо его «Галилей» в высшей степени современен.

Разные этико-эстетические оценки Галилея и его отречения вовсе не сосуществуют на равных правах в пьесе Брехта. Нет, эти разные оценки сталкиваются, взаимодействуют, взаимоопровергают друг друга, высекают искры истины одна из другой. Брехт как бы отсеивает крупинцы истины из разных точек зрения на своего героя. Но Брехт вовсе не бесстрастный наблюдатель. Он активно вторгается в процесс, ведя зрителя от ступени к ступени, от аргумента к аргументу, от одного аспекта проблемы к другой ее стороне. Ничто не укрывается от его взгляда. И все преломляется через авторскую оценку. Брехт потому так смело допускает столкновение разных оценок поступка Галилея, что у него, как у автора, есть своя, совершенно определенная точка зрения, которой не страшна ни сложность вопроса, ни тот запутанный клубок связей и опосредствований, который сплетается вокруг его героя. Нет, Брехт не упрощитель. Он приходит к той простоте, которая и есть высшая сложность и которая противоположна упрощенности. Эту особенность Брехта хорошо подметил Жоржи Амаду, который говорит, что Брехт оставил нам в наследство произведения с глубокой мыслью, с большими идеями, с высокими чувствами и в то же время смелую оригинальность формы¹.

В драмах «Жизнь Галилея», «Добрый человек из Сезуана», «Господин Пунтила и его слуга Матти», «Матушка Кураж», «Приговор Лукуллу» сложность и многогранность не только не снимают, но и способствуют определенности партийно-страстной и точной оценки изображаемого характера. Конечно, на данный характер, на его поступки, на линию его жизненного поведения можно смотреть с разных точек зрения. И эти разные точки зрения отражают интересы разных классов, разных общественных групп и социальных слоев. Брехт не боится показать эти разные и противоречивые точки зрения, ибо истина должна победить ложь не путем ее трусливого замалчивания, а путем ее убедительного опровержения. Вместе с тем Брехт умеет показать реальные противоречия, заложенные в самом предмете, он умеет показать характер в диалектике противоборствующих черт, свойств, особенностей. Однако ни наличие жизненной и эстетической многогранности характера, ни тем более

¹ «Европе», № 133—134, p. 25.

возможность его оценки с различных точек зрения не мешают Брехту высказать одну конечную, безусловную и единственно правдивую этико-эстетическую оценку, выражающую заинтересованную, страстную, партийную точку зрения художника и отражающую эту определенность. Эту партийную страстность, эту истинность и однозначность оценки в пьесах Брехта мы должны постоянно иметь в виду, когда говорим о сложности и многогранности характеров в брехтовской драматургии и о многослойности оценок, содержащихся внутри произведения. Конечная истинная оценка у Брехта вырастает путем опровержения, исключения, а также выявления рациональных зерен (если они есть) во всех возможных этико-эстетических оценках данного характера и путем творческого нахождения такой единственно возможной вершины (партийная точка зрения), с которой характер предстает в своей определенности, в своем реальном свете, своей действительной общественной значимости.

Разные, подчас противоречивые оценки Галилея и его поступка используются Брехтом так же, как используются альпинистом противоположные уступы в расселине скалы. Он опирается на каждую из них не для того, чтобы остановиться, а для того, чтобы достигнуть вершины. Разные точки зрения, разные оценки Галилея есть не конечные, а промежуточные ступени на пути к истине, они есть те тезы и антитезы, которые, говоря гегелевским языком, «снимаются» в синтезе конечного вывода. И этот синтез есть не голое отрицание предшествующих ему точек зрения, а отрицание с удержанием положительного в них. Все это приводит к определенности эстетически многогранного образа. Именно поэтому разные оценки Галилея предстают перед нами как звенья, как ступени, как стороны сложного процесса нахождения и доказательства единственно верной конечной оценки героя — эстетического и нравственного осуждения его малодушия. Последнее и является апофеозом партийно страстной и чуждой всякой тени объективизма точки зрения художника на своего героя. Брехт как бы говорит нам — я понимаю трудность стойкости, но нужно быть стойким. И то, что это не пустая бравада, не легкомысленно бравое суждение человека, не берущего во внимание всю сложность вопроса, делает конечный вывод Брехта весомым, убедительным и доходчивым.

Свидетельством того, насколько важен для Брехта конечный вывод — осуждение отступничества Галилея от истины,— являются, в частности, и некоторые детали творческой истории пьесы. Дважды возвращается Брехт к этой своей пьесе и в новой редакции усиливает критику и осуждение малодушия Галилея. Это было вызвано стремлением к более глубокому раскрытию внутренней логики самой пьесы, но главным образом — дальнейшим осмыслением современности и ее актуальных проблем.

Пьеса «Жизнь Галилея» родилась в 1938—1939 годах во время пребывания Брехта в эмиграции в Дании. Она была откликом на сделанные учеными первые шаги по пути проникновения в тайны атома и высвобождения внутриатомной энергии. Это открытие таило в себе огромные возможности, оно могло обогатить человечество и принести ему счастье, и оно могло стать источником колоссальных бедствий для всех народов в случае военного применения этих открытий. На ученых, на людей, вооруженных знаниями и интеллектуальной культурой, история возлагала огромную ответственность перед человечеством. Всякое малодушие ученого, овладевающего тайнами внутренней энергии, грозило огромными бедствиями миллионам людей. Именно этот пласт исторического подтекста пьесы требовал осуждения малодушия и отступничества Галилея.

Много лет спустя после создания первой редакции «Жизни Галилея», уже после того, как прогремели над миром страшные атомные взрывы в Хиросиме и Нагасаки, в 1947 году Брехт вновь возвращается к своей пьесе, дает ей новую редакцию, в которой *усиливает* критику малодушия своего героя. Это еще раз является подтверждением того, что отношение Брехта к своему герою вполне определено и однозначно при всей сложности проблемы и многогранности образа, и эта определенность не есть определенность предубежденности или догмы, а определенность, рождаемая в процессе всестороннего изучения и учета данной исторической проблемы в свете сложных и актуальных задач современности. Брехт любит своего героя и осуждает его за то, чего он никому не может простить — за отступничество от истины перед лицом опасности.

Идеалы Брехта воплощает вовсе не Галилей, а не-

зримо присутствующий почти в каждой сцене образ «сожженного». Не покорившийся палачам в сутанах, не отрекшийся от научных знаний даже на костре инквизиции героический еретик, чья тень в пьесе почти все время стоит за спиной Галилея — Джордано Бруно, — вот кто является воплощением нравственно-эстетических идеалов Брехта. И под этими нравственно-эстетическими идеалами была реальная почва. Решая актуальные проблемы времени на историческом материале, Брехт, естественно, не мог в этой пьесе вывести на сцену истинных героев современной Германии. Однако именно они, бесстрашные борцы-коммунисты, являлись для Брехта жизненным образцом тех качеств — стойкости, мужества, верности истине, — которые художник раскрывает как идеал, как цель духовного развития всего народа.

Конечно, Брехт не знал в те годы всех подробностей о мужестве и стойкости антифашистов, которые известны ныне, однако многое было известно уже тогда. Именно героическое поведение коммунистов, не сломленных никакими пытками, создавало в мрачной ночи, павшей на Германию, почву для брехтовской веры в возможность и историческую необходимость стойкости и мужества.

Документом потрясающей силы, свидетельствующим о несгибаемой стойкости, является ныне опубликованный текст письма вождя Коммунистической партии Германии Эрнста Тельмана к товарищу по тюремному заключению в Баутцене¹. В этом письме Эрнст Тельман ставит, в частности, и те нравственные вопросы, которые волнуют Брехта в его «Жизни Галилея»: о чертах духовного облика героя нашего времени, о необходимых качествах борца, об исторической важности, стойкости человека, знающего истину. Личностью, как пишет об этом Э. Тельман, является лишь человек, который «целиком отдает свои силы служению народу. Что же наиболее характерно для личности? То, что человек в любой момент подчиняет все свое бытие идее, стремясь достигнуть чего-то высшего». И далее Э. Тельман пишет: «...Все мы должны быть сильными, стойкими, боевыми, уверенными в будущем, ибо быть солдатом революции — это значит: хранить нерушимую верность делу, такую верность, которая проверяется жизнью и смертью; это зна-

¹ См. «Большевик», 1950, № 21.

чит: проявлять безусловную преданность, уверенность, волю к борьбе и энергию в любых ситуациях».

Такими людьми, нерушимая стойкость которых проверялась жизнью и смертью, были сотни революционеров-коммунистов Германии. Ныне опубликованные последние письма Августа Лютгенса, Петера Харбенюля, Вальтера Хуземана, Арвида Харнака, Германа Данца, Вильгельма Тевса и других, написанные перед казнью, представляют собою беспрецедентные свидетельства верности своим убеждениям, стойкости и мужества¹.

Идеалы коренятся в действительности, отмечал В. Белинский. Идеалы стойкости и мужества в защите истины, в служении прогрессивным идеям, раскрываемые Брехтом в его «Жизни Галилея», черпались драматургом в фактах героической борьбы немецких коммунистов против фашизма.

«Галилей» Брехта, как всякая истинная трагедия, оптимистичен. И оптимизм «Галилея» вовсе не в том, что главный герой физически остается жить. *Трагедия всегда поет гимн бессмертию Человека*. Если *сатира* доказывает *смертность* всего того, что отжило свой век, всего, что должно отойти в небытие, в «царство теней» (Щедрин), в «нети» (Брехт), то *трагедия*, наоборот, раскрывает *бессмертие* всего истинно человеческого, всего светлого и прекрасного в человеке, раскрывает бессмертие даже гибнущего героя, если он нес с собой и в себе то, что необходимо людям. Именно таким был Галилей в начале своего пути. И то, что его сломали, то, что палачам инквизиции удалось довести до моральной гибели Галилея, не может убить того светлого, истинно человеческого начала, которое нес с собой великий ученый. Финальный эпизод усиливает оптимистическое звучание трагедии и бросает новый свет на все действие. Да, Галилей отрекся от истины, он сломлен, он перестает быть героем, перестает быть самим собою, перестает быть человеком, заслуживающим того, чтобы носить высокое звание ученого, а следовательно, перестает быть Галилеем. Оставшись жить, он умер. Герой же трагедии, погибнув, остается жить. Но центральный герой «Галилея» — истина и

¹ См. книгу «...besonders jetzt tu Deine Pflicht!», Brl.—Potsdam, 1948; статью И. Фрадкина «Литература антифашистского сопротивления в Германии» в сб. «Литература Германской Демократической Республики», М. 1958, стр. 86—130.

тот «сожженный», тот герой борьбы за истину, Джордано Бруно, который является носителем непокоренной правды и который все время незримо присутствует на страницах пьесы.

Да, Галилей отрекся, но этим не кончается драма, ее финал глубже, трагичней и оптимистичней. Галилей, отрекшись от истины, отрекается и от самого себя и осуждает себя. Но его ученик — Андреа везет крамольные идеи своего учителя через границу¹. Истина остается жить. И остается жить светлое, человеческое, возвышенное начало, погубленное в Галилее и возрожденное в Андреа. Смелость молодого Галилея умерла в нем, но живет в его ученике. И в этом бессмертие истины, бессмертие человеческого в Человеке, в этом неодолимость жизни, непреоборимость прогресса. Властно и мощно звучит со страниц брехтовской трагедии могучий гимн бессмертию Человека.

Оптимизм Брехта не только в показе гигантских возможностей человеческой личности, не только в умении подняться на высоту исторической точки зрения, на уровень высоких идеалов, с точки зрения которых художник осуждает в человеке одни и утверждает другие — истинно прекрасные черты, но и в том, что Брехт отражает «разумность» истории, которая через столкновения и потрясения идет вперед; он отражает неодолимость прогресса.

Дилемма *да — нет*, защищать истину или, при неблагоприятных обстоятельствах, отречься, проходит через всю пьесу. О ней думают, ее решают для себя и друг Галилея Сагрето, и ученик Галилея Андреа, и ученый Филиппо Мучус. Ученики и ученые, кардиналы и монахи выбирают для себя жизненную позицию и так или иначе отвечают на заданный жизнью вопрос. («Первый монах. Я спрашиваю, что лучше? Ошибиться в календаре на три дня с предсказанием срока лунного затмения или навек погубить душу?») И ответ на этот вопрос нелегок

¹ В последней сценической редакции пьесы Брехт снимает эту финальную сцену, оставив ее в литературном варианте произведения. И делает это Брехт все из того же желанья резче и решительней подчеркнуть свое осуждение отступничества Галилея. Однако определенность оценки и беспощадная непримиримость к отступничеству и без того выражены столь ясно и недвусмысленно, что, нам думается, не было необходимости в изъятии этой финальной сцены.

не только для Галилея, но и, как это ни странно, для его противников. Борется сам с собою папа, отвечая на требования кардинала-инквизитора выдать Галилея на пытки. В Урбане VIII, который в прошлом был ученым, борются человек науки и папа — лицо официальное (эта сцена замечательно режиссерски решена в немецком театре «Берлинский ансамбль»: папа во время аудиенции, даваемой им кардиналу-инквизитору, готовится к приему послов и облачается. Пока он в светском одеянии, он решительно противится настояниям кардинала-инквизитора, но чем ближе конец церемонии облачения и чем больше Барберини превращается в Урбана VIII, тем все менее решительно он возражает против настояний кардинала-инквизитора. И, наконец, облачившись в полный папский костюм, Урбан VIII соглашается выдать Галилея инквизиции, правда, под условием не пытаться ученого, а лишь показать ему орудия пыток).

Но дело не только в этой борьбе человека и папы в Урбане VIII (здесь победа всегда будет на стороне папы!), а в том, что сами господствующие в обществе силы не могут обойтись без науки, без открытий Галилея, они нужны для улучшения мореплавания, для военного дела и т. д., развитие которых столь необходимо для господствующих классов и для церкви. И в этом, именно в этом, в исторической невозможности закрыть дорогу истине, безусловность грядущей победы Галилея и открытой им истины.

Это особенно ярко предстает перед читателем и зрителем в сцене беседы Галилея с Баллермином. Баллермин сообщает Галилею:

«...Совет постановил сегодня ночью, что учение Коперника о том, что якобы Солнце неподвижно и служит центром вселенной, а Земля будто бы не центр вселенной и движется, является безумным, абсурдным и еретическим. Мне поручено призвать вас отказаться от этих мыслей».

«— ...Ну, а факты? — восклицает Галилей.— Я понял так, что астрономы римской коллегии признали правильными те записи, которые я представил...»

Баллермин. Да, и с выражением глубочайшего удовлетворения, в самой почетной для вас форме...

Галилей. Однако...

Баллермин. Святая конгрегация приняла свое решение, не учитывая эти подробности.

Г а л и л е й. Понимаю. Тем самым всякие дальнейшие научные исследования...

Б а л л е р м и н. ...полностью обеспечены, господин Галилей, в соответствии с учением церкви, что мы не можем познать, но вправе исследовать... Вам предоставляется право использовать и это учение в виде математической гипотезы. Наука является законной и весьма любимой дочерью церкви, господин Галилей. Никто из нас не считает всерьез, что вы намерены подорвать доверие к церкви.

Г а л и л е й. Доверие иссякает тогда, когда им слишком злоупотребляют.

Б а р б е р и н и. Вот как?.. Не выплескивайте вместе с водой из ванны младенца, друг мой Галилей. Ведь и мы этого не делаем. Вы нужны нам больше, чем мы вам».

Или далее:

«П а п а. Нельзя же предать проклятию это учение и принять звездные карты.

И н к в и з и т о р. Почему же нет? Мы иначе поступать и не можем».

Итак, вопрос об отношении к истине есть не только вопрос судьбы Галилея, но и вопрос судьбы мира, его так или иначе решают для себя все персонажи пьесы. Тем самым идейно-художественным эпицентром композиции как бы становится даже не сам главный герой — Галилей, а Истина, открытая им, к которой все, в том числе и Галилей, так или иначе относятся. Выдвижение в центр внимания и в центр идейно-художественной композиции нравственной проблемы отношения к истине и самой истины, как торжества разума, пафос борьбы с заблуждениями, пропаганда высоких нравственно-эстетических идеалов сближают глубоко новаторскую драматургию Брехта с традициями поэтики просветительской драмы Лессинга.

4

Значение просветительских и особенно лессинговских традиций для творчества Брехта верно подчеркнуто и хорошо раскрыто одним из исследователей его творчества И. Фрадкиным. Последний в своей статье «Бертольт Брехт — художник мысли» пишет:

«Среди всех философских и художественных традиций прошлого, которые в себя впитывает и по-своему перерабатывает каждый писатель, Брехту как в его художественной практике, так и в эстетических воззрениях ближе всего традиции Просвещения, традиции Вольтера и Свифта, Дидро и Лессинга.

Это прежде всего сказывается в преобладающей роли рационального начала в его творчестве. Подобно Вольтеру в его философских повестях или Свифту в его «Путешествиях Гулливера» и «Сказке о бочке», Брехт в своих пьесах прежде всего выступает пропагандистом определенных философских и социально-политических идей, и этим идеям он подчиняет выбор сюжета и образов... Подобно некоторым реалистам «века разума», он в ряде случаев, дабы предоставить больший простор обобщающим умозаключениям зрителя, отвлекается от изображения конкретных бытовых деталей, абстрагируется от локальных исторических примет места и времени и с точки зрения этнографической, географической, исторической изображает древнюю Грузию или современный Синьцзян почти столь же условно, как Вольтер «болгарскую» армию в своем «Кандиде» или страны, через которые проезжают герои «Царевны Вавилонской». Объясняя и оправдывая фантастический элемент в литературе, Лессинг призывал «мыслить в духе поэзии». Брехт следует этому призыву: его пьесы полны поэтической фантазии, которая, однако, строго подчинена мысли»¹.

Вопрос о значении лессинговских традиций для драматургии Брехта неоднократно ставился в критической литературе².

¹ И. Фрадкин, Бертольт Брехт — художник мысли, журн. «Театр», 1956, № 1, стр. 155.

² Паоло Чиарини в своей статье «Лессинг и Брехт» («Sinn und Form», 9. Jahr (1957), 1, 2, 3 Heft, S. 200) обращает внимание на некоторые важные стороны влияния великого немецкого просветителя на Брехта. Прежде всего Паоло Чиарини подчеркивает, что Брехт следует традиции Лессинга, рассматривая драматургическое произведение как проблему, как уравнение со многими неизвестными, которые раскрываются затем как решающие факторы действия. И далее Чиарини говорит о том, что даже новаторские черты драматургии Брехта не противоречат эстетике Лессинга: «Эпический характер драмы у Брехта, если не непосредственно вытекает из взглядов Лессинга, то отнюдь не противоречит им, ибо для Лессинга важна не схема построения драмы с точки зрения аристотелевских кононов, а результат, который писатель стремится достигнуть».

Важным традиционным моментом для немецкой просветительской, особенно для лессинговской, эстетики моментом, воспринятым и продолженным всей поэтикой драматургии Брехта, является идея единства прекрасного, истинного и полезного людям. Эта идея особенно ярко звучит в «Галилее».

«...Знаете ли вы восьмую сатиру Горация? Я как раз в эти дни перечитывал его, он немного помогает сохранить душевное равновесие. (*Берет небольшую книгу.*) Вот что у него говорит именно этот Приап, маленькая статуя в эскилинических садах.

Я был стволом смоковницы бесплодной,
Когда однажды плотник, размышляя,
Что вытесать: скамью или Приапа,
Решил сомнение, вырезавши бога.

Как вы полагаете, позволил бы Гораций запретить здесь упоминание о скамье, а вместо нее в стихах поставить «стол»? Сударь, мое чувство прекрасного будет оскорблено, если фазы Венеры не будут представлены в картине мироздания так, как это должно быть. Я не могу изобретать машины для накачивания воды из рек, если не стану изучать тот великий механизм, который открывается перед моими глазами, механизм звездного неба».

Да, именно чувство красоты и желание быть полезным людям заставляет Галилея искать истину.

Роднит творчество Брехта с традициями лессинговской драматургии и особый, экспериментальный характер обстоятельств, в которые ставятся действующие лица, носители определенных свойств и идеалов, например в «Натане Мудром» — благородная мудрость, а в трагедии «Эмилия Галотти» — благородная красота. Несколько искусственные, экспериментальные обстоятельства при реальной сложности характеров — такова особенность творчества Лессинга. Именно эта традиция и взята на вооружение Брехтом. Но в его творчестве она получает новое наполнение. Ганс Майер справедливо подчеркивает:

«Все работы Брехта — это прежде всего сознательный эксперимент. Он в марксистском смысле радикальный

мыслитель, который пытается обнажить корни общественных отношений»¹.

В этом плане (в связи с экспериментальностью обстоятельств) можно говорить об известной рационалистичности построения брехтовской драмы (при этом рационализм Брехта отнюдь не исключает горячей, бурной эмоциональности его пьес).

В статье «Брехт в «Берлинском ансамбле» французский критик Доминик Фернандес подчеркивает значение рационального начала в театре Брехта: «Читая комментарии и рассуждения, которые вызывают теоретические высказывания Брехта, мы должны заметить, что этот человек утверждал среди нас большой театр идей, новый театр, предлагающий новые ценности, театр, который ставит точку над новыми мыслями»². Однако, подчеркнув эту более или менее общеизвестную истину, западная критика чаще всего стремится замолчать марксистский характер идей брехтовского театра.

Традиция высокой идейности, идущая от драматургии Лессинга, Шиллера к Брехту, оплодотворяется в его творчестве марксистско-ленинскими идеями пролетарской революционности, идеями мира, демократии и социализма.

Брехтовская вера в разум также роднит его с лессинговскими традициями просвещения. Галилей у Брехта неоднократно подчеркивает свою безграничную веру в разумное начало в человеке («Только мертвецов нельзя расшевелить доказательствами». «Да, я верю ласковой силе разума, благодаря которой он властвует над людьми. И они не могут ей подолгу противостоять». «Мыслить — это одно из величайших наслаждений человеческого рода»).

Вместе с тем следует обратить внимание на новаторство Брехта в понимании и художественном раскрытии роли человеческого разума. Признавая мощь человеческого разума и этим продолжая просветительскую драму, Брехт одновременно опровергает наивную просветительскую веру в надклассовое разумное начало в человеке, которое якобы должно привести человечество к

¹ Hans Mayer, *Literatur der Übergangszeit*, Berlin, 1949, S. 233.

² Dominique Fernandez, *Brecht en «Berliner Ensemble»*, «La nouvelle Nouvelle Revue Française», 1957, № 54, p. 1090.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Я. Е. Эльсберг.</i> Введение	3
<i>Н. К. Гей.</i> Типический характер и проблема художественности	21
<i>С. Г. Боcharов.</i> Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького	89
<i>В. Д. Сквозников.</i> Особенности раскрытия характера в лирике Маяковского	211
<i>Н. В. Драгомирецкая.</i> Принципы создания характеров в творчестве М. Шолохова и классические традиции	271
<i>Ю. Б. Боров.</i> Б. Брехт и эстетическое богатство характера	341

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ
И КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

*

Редактор С. Гиждеу
Худож. редактор Г. Масляненко
Техн. редактор Г. Каунина
Корректоры В. Брагина
и Л. Коншина

*

Сдано в набор 30/IX 1959 г.
Подписано к печати 14/1 1960 г.
А 00313. Тираж 10 000 экз. Бумага
84×108¹/₃₂—13,38 печ. л.=21,94 усл.-
печ. л., 22,98 уч.-изд. л. Зак. 446.
Цена 11 р. 20 к.

Гослитиздат
Москва, Ново-Басманная, 19.

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа,
Минск, Красная, 23.