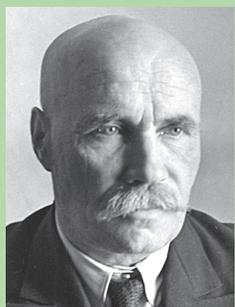
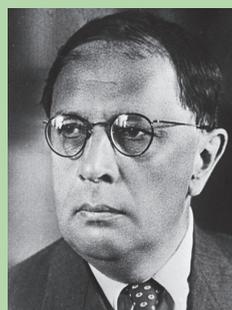
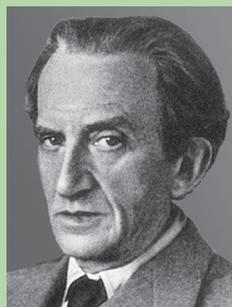
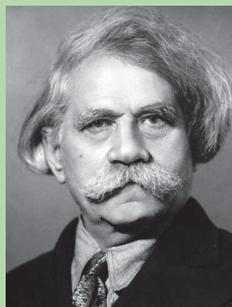


И. Т. ИЗОТОВ

# ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА



И. Т. Изотов

ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОГО  
ИСТОРИЧЕСКОГО  
РОМАНА

*Монография*



---

МОСКВА – 2022

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(2Рос=Рус)  
ИЗ8

Рецензент:

Н. К. Геѳ – доктор филологических наук  
(Институт мировой литературы имени А.М.Горького РАН)

**Изотов, Иван Трифонович.**

ИЗ8 Проблемы советского исторического романа : монография / И. Т. Изотов; ред.: А. И. Изотов, А. Б. Магамбетов. — Москва : МАКС Пресс, 2022. — 376 с.

ISBN 978-5-317-06731-1

e-ISBN 978-5-317-06743-4

<https://doi.org/10.29003/m2533.978-5-317-06731-1>

В основу настоящей монографии легла докторская диссертация, защищенная автором в 1973 году. На основе обширного исторического материала подробно исследуются этапы зарождения, развития, трансформаций и одновременного теоретико-эстетического осмысления одного из важнейших для советской литературы жанров — исторического романа во всех его разновидностях (произведения Ю. Н. Тынянова, А. Н. Толстого, В. Я. Шишкова, С. Н. Сергеева-Ценского, А. С. Новикова-Прибоя, А. Н. Степанова, Г. Серебряковой и др.). Широкий временной охват (1920-е — 1960-е гг.) исследования позволяет говорить если не об исчерпывающем, то о достаточно полном освещении темы.

Предназначается литературоведам и историкам, специально изучающим идеологические процессы, происходившие в стране в особенно трудные для нее моменты истории.

*Ключевые слова:* советский исторический роман, история критики, Ю. Тынянов, А. Толстой, В. Шишков, С. Сергеев-Ценский, А. Новиков-Прибой, А. Степанов, Г. Серебрякова, Г. Лукач.

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2Рос=Рус)

**Izotov, Ivan Trifonovich.**

Problems of the Soviet historical novel: monograph / I. T. Izotov; eds. A. I. Izotov, A. B. Magambetov. — Moscow : MAKS Press, 2022. — 376 p.

ISBN 978-5-317-06731-1

e-ISBN 978-5-317-06743-4

<https://doi.org/10.29003/m2533.978-5-317-06731-1>

The stages of the origin, development, transformations and simultaneous theoretical and aesthetic understanding of the Soviet historical novel in all its varieties (Yu. N. Tynyanov, A. N. Tolstoy, V. Ya. Shishkov, S. N. Sergeev-Tsensky, A. S. Novikov-Priboy, A. N. Stepanov, G. Serebryakova, etc.) are studied in detail. The wide time coverage (1920s — 1960s) of the study allows us to speak about a complete coverage of the topic.

The monograph is intended for literary critics and historians who specifically study the ideological processes that took place in the country at difficult moments in its history.

*Keywords:* soviet historical novel, history of literary criticism, Yu. Tynyanov, A. Tolstoy, V. Shishkov, S. Sergeev-Tsensky, A. Novikov-Priboy, A. Stepanov, G. Serebryakova, G. Lukacs.

ISBN 978-5-317-06731-1

© Изотов А. И., редактирование, 2022

© Оформление. ООО «МАКС Пресс», 2022

## Вступление

Изучение критики и проблематики советского исторического романа является одной из очередных задач современного литературоведения.

В монографических исследованиях, посвященных советскому историческому роману, широко используются и оцениваются обзоры, рецензии и статьи по соответствующим вопросам, но нет еще работ, в которых эти критические материалы подверглись бы систематизации и обобщению, где намечались бы этапы развития критической мысли в интересующей нас области.

Изучение исторического романа в течение первых лет его существования не выходило за рамки первоначальных эмпирических наблюдений случайных рецензентских оценок и высказываний по поводу тех или иных вновь публикуемых произведений. На отставание критики от роста художественно-исторической литературы в свое время указывал Горький. В статье «О литературе» (1930) отметив с большим удовлетворением создание целого ряда «подлинных и высокохудожественных» исторических романов, Горький добавляет: «Вообще у нас в области литературы много нового и ценного, но не оцененного по достоинству»<sup>1</sup>.

Одной из серьезных помех для создания научной теории исторического романа были пережитки и рецидивы буржуазного литературоведения, определявшие характер и направление деятельности как отдельных критиков, так и целых литературных группировок. Потребовалось некоторое время, чтобы были преодолены эти помехи и началось широкое утверждение идейных и эстетических принципов марксистско-ленинской литературной науки, на основе которых могло продуктивно вестись теоретическое изучение исторического романа.

Задача, стоящая перед исследователем, заключается в том, чтобы показать, как пробивались все же верные идеи сквозь путаницу всяких лжетеорий и как в борьбе с ними выкристаллизовывались подлинно научные понятия в области исторического жанра.

В двадцатые годы, когда существовало много литературных организаций, между которыми шла непрерывная борьба, не могло быть единства в оценках художественных произведений исторического жанра. Правда, основная борьба разгоралась на других участках литературной жизни, ввиду того, что исторический жанр не имел и не мог

---

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. М.: ГИХЛ, 1953. С. 254.

иметь ведущей роли в литературе. В спорах, которые велись между напостовцами и «Перевалом», лефовцами и конструктивистами, формалистами и социологизаторами, меньше всего поднимался вопрос об историческом романе. Вокруг вопросов исторической романистики не завязывались такие острые бои, как по общим литературным проблемам: классовости искусства, формы и содержания, взаимоотношения искусства и действительности, психологизма, творческого метода, но отзвуки борьбы доходили и до этого периферийного участка. Постепенно выяснялись различия в теоретических позициях авторов критических выступлений, в нормах эстетических оценок художественно-исторических произведений.

Мы полагаем, что все суждения об историческом романе следует рассматривать с точки зрения того, насколько они отвечают трем основным методологическим принципам – ленинской теории отражения, народности и партийности. Конечно, эти принципы являются общими для всей советской литературы, но в области исторического романа они имеют свое особое значение, помогая уяснению многих его специфических особенностей и качеств. Эти же принципы положены в основу и нашего исследования.

Рассмотрение всей относящейся к вопросу критической литературы с точки зрения теории отражения покажет, как игнорирование конкретного содержания нашей ранней исторической прозы, абстрагированный подход к произведениям без соотнесения их с исторической действительностью приводили к идеалистическим блужданиям многих критиков.

Народность – один из основных принципов советской литературы. Обращаясь к минувшим эпохам, советские писатели отбирают из множества фактов те, что имеют исторически прогрессивное значение в жизни народа, обнажают его ведущую роль в историческом процессе, идет ли речь о массовых народных движениях или о жизни отдельных исторических лиц. С этой точки зрения классики марксизма дали образцы критического анализа художественных произведений на историческую тему. Маркс и Энгельс в переписке с Лассалем по поводу его исторической драмы «Франц фон Зикинген» во главу угла ставили вопрос о народе. Они считали ошибкой Лассала, что он, принимая второстепенные исторические противоречия за главные, не выдвинул крестьян и революционные городские элементы в качестве «существенного активного фона» в драме и что он ставил «лютеровско-рыцарскую оппозицию князьям выше плебейско-мюнцеровской»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М.: Советская литература, 1933. С. 54.

Ленин, приводя в одной из статей эти слова, интерпретирует их применительно к русской действительности: «Важно то, что ставить “лютеровско-рыцарскую” (либерально-помещичью в переводе на русский язык начала XX века) оппозицию выше “плебейско-мюнцеровской” (пролетарско-крестьянской, в таком же переводе) и Маркс и Энгельс считали явной ошибкой, считали абсолютно недопустимыми для социал-демократа»<sup>3</sup>.

Принцип народности является тем компасом, который позволяет писателям и критикам правильно объяснять исторические события, находить определяющую социальную силу в деяниях каждой исторической эпохи.

Литература о прошлом не стоит в стороне от задач сегодняшнего дня. Она должна быть подчинена делу коммунистического строительства, независимо от того, что тематически обращена к другим эпохам. Произведения с исторической тематикой могут и должны выполнять те же общественные функции, которые возлагаются на всю литературу. Отрицающие это отрывают исторический жанр от современности, отказываются, по существу, от принципа партийности литературы.

Резко осуждая бесстрастно-описательный подход к истории, Ленин указывал, что это никак не снижает научную объективность познания. Напротив, привлекательность марксистской теории он видел именно в том, что она «соединяет строгую и высшую научность (являясь последним словом общественной науки) с революционностью»<sup>4</sup>.

Принцип партийности играет особую роль в литературе о прошлом, ибо предусматривает суждения о минувших событиях и лицах с высоты мировоззрения нашей современности и вместе с тем с учетом уровня сознания людей изображаемой эпохи, той естественной ограниченности их понятий и представлений, которые они не могли преодолеть по условиям своего времени.

Только на основе признания теории отражения и в свете основных творческих принципов – народности и партийности – можно подойти к правильному решению многих специфических вопросов исторического жанра: о сочетании истории и современности, о способах изображения исторической личности, о границах художественного вымысла и роли «романического происшествия» (Пушкин), о документализме, о мере архаизации языка и т. д. Та же идейная платформа позволяет критике вскрывать разного рода пороки исторической прозы, выражающиеся в объективизме и натурализме, модернизации и культе

---

<sup>3</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 90.

<sup>4</sup> Там же. Т. 1. С. 341.

предков, увлечении исторической и национальной экзотикой и т. д. Опираясь на эти принципы, советская критика получила солидную теоретическую базу, чтобы предъявлять художественно-исторической литературе требования изображать прошлое, не «улучшая» и не «ухудшая» его, и в то же время выражать свою точку зрения на прошлое, судить о нем «с пристрастием», как говорил Белинский, ясно показывая, что является преходящим и отмирающим и что носит в себе зачатки будущего.

В осуществлении советской критикой этих принципов исключительное значение имели работы В.И. Ленина, посвященные борьбе с пролеткультовским нигилизмом по отношению к наследию прошлого, с историческим объективизмом народника Михайловского («Экономическое содержание народничества»). Учение Ленина о двух культурах в каждой национальной культуре давало деятелям литературы ключ к верной классовой оценке исторических лиц и событий, к четкому разграничению прогрессивного и отмирающего в историческом процессе. Ленинская периодизация революционного развития России в XIX в. («Из прошлого рабочей печати в России») внесла полную ясность в вопрос о классовом содержании революционных движений минувшего столетия и стала прочным идейным основанием для многих художественно-исторических произведений.

Громадное значение для плодотворного развития советской литературы и литературной критики имела резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г., предостерегавшая «против легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследию»; в ней говорилось, что «марксистская критика должна поставить перед собой лозунг – учиться», писатели должны «использовать все технические достижения старого мастерства». Осуждая зазнайство и комчанство, партия учила по-ленински относиться к наследию прошлого, отбирая из него все, что может быть поставлено на службу социалистическому обществу.

Живейший интерес к советскому историческому роману с момента его зарождения проявлял А.М. Горький. Великий писатель требовал от авторов правдивого отражения прошлого, глубокого проникновения в сущность эпохи, в психологию людей. В его высказываниях четко проводился партийный подход к литературе, твердая убежденность, что исторические знания являются не самодовлеющими, что они должны служить современным целям и задачам, предостерегать от ошибок, выяснять закономерности исторического развития.

Богатое наследие в области теории исторического романа советское литературоведение получило в сочинениях революционных демократов. Почти все основные вопросы исторического жанра – о народности, о герое, об отношении к современности, об актуальности исторического материала, о языке – уже были подняты ими.

Добролюбов в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» видел недостаток нашей литературы, так же как и западной, в том, что обращаясь к прошлому, она освещала его со всевозможных точек зрения, но только не с точки зрения «партии народа»: «До сих пор наша литература почти никогда не выполняла своего назначения: служить выражением народной жизни, народных стремлений. Самое большее, до чего она доходила, заключалось в том, чтобы сказать или показать, что есть и в народе нечто хорошее»<sup>5</sup>.

Много статей и рецензий посвятил историческому роману Белинский. Он выступил защитником исторического романа против тех, кто выражал сомнение в законности его существования (Сенковский) или сводил его к описанию колоритных деталей (Марлинский).

Белинский придавал историческому роману громадное научно-познавательное значение, считая, что «исторический роман есть как бы точка, в котором история, как наука, сливается с искусством, есть дополнение истории, ее другая сторона»<sup>6</sup>. Белинский не мог примириться с фактологией, с пересказом истории, с подавлением искусства «наукой». Особенно предостерегал он против педантизма в воспроизведении прошлого. В статье «О критике и литературных мнениях “Московского Наблюдателя”» Белинский писал: «Поэт читает хроники, историю, поверяет, соображает, сдружается с избранной эпохой, с избранными лицами; изучение для него необходимо, но не это изучение составляет акт творчества... То же и с планом, ходом и всю композицию создания. Ему нужны только некоторые черты эпохи; он вправе делать пропуски, неважные анахронизмы, вправе нарушать фактическую верность истории, потому что ему нужна идеальная верность»<sup>7</sup>.

Белинский выступает против натурализма в творчестве, против того, чтобы писатель становился «рабом истории», «списчиком, копиистом, а не творцом». От романа требуется не простое повторение истории, а «идеальная верность», т. е. типическое изображение событий, при котором остается большой простор для вымысла, для творческой фантазии художника.

---

<sup>5</sup> Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1950. С. 317.

<sup>6</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1948. С. 40.

<sup>7</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 132.

Той же проблемы касается и Добролюбов в статье «Русский исторический роман». По его мнению, исторический романист поставлен в более трудные условия, чем всякий другой писатель, потому что ему нужно соединить две, казалось бы, противоположные задачи – соблюсти верность истории и сохранить право на творческий вымысел. Вот почему, утверждает Добролюбов, «по самому существу своему этот вид романа представляет высшую степень, нежели другие его виды»<sup>8</sup>. Специфику исторического романа Добролюбов видит в том, что материал его, так сказать, предопределен, дан в готовом виде самой историей, писатель как бы связан этой фактической данностью: «Здесь условия истинности не ограничиваются простыми законами вероятности: автор должен быть верен не только тому, что может быть или бывает, но тому, что, действительно, было, и было таким, а не другим образом»<sup>9</sup>. Это обстоятельство ограничивает фантазию писателя, ставит его в зависимость от документа, от исторического источника. Добролюбов осуждает поэтому «вольное вторжение вымысла в область истории», присущее, например, романам Лажечникова. Но, с другой стороны, Добролюбов отвергает, как и Белинский, полное подчинение факту, выступая за предоставление автору той творческой свободы, на которую имеет право каждый художник. Писатель «не должен рассказывать нам, что нашел в исторических сказаниях, иначе это будет не роман, не произведение поэзии, а прозаическая история. Соединить эти два требования – внести в историю свой вымысел, но вымысел этот основать на истории, вывести его из самого естественного хода событий, неразрывно связать его со всей нитью исторического рассказа и все это представить так, чтобы читатель видел перед собою как живые личности, знакомые ему в истории и изображенные здесь в очаровании поэзии, – со стороны их частного быта и сокровенных дум и стремлений, – вот задача исторического романиста»<sup>10</sup>.

Д. Писарев в историческом романе ценит отражение «духа времени», который выражается прежде всего в сознании народа. Он высоко отзывается о романе французских писателей Эркмана и Шатриана «Французский крестьянин в 1789 году», в котором мы не встретим ни Робеспьера, ни Дантона, ни Людовика XVI и вообще ни одного из известных исторических лиц: героями его являются рядовые люди истории, и тем не менее роман не теряет ни в своем достоинстве, ни в занимательности. Эркман и Шатриан стараются «взглянуть на исторические события снизу», глазами тех трудящихся, которые проявляют созна-

---

<sup>8</sup> Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, С. 530.

<sup>9</sup> Там же. С. 530.

<sup>10</sup> Там же.

тельное недовольство и представляют собой «великий глас народа, определяющий своим громко произнесенным приговором течение исторических событий». В каждом историческом романе должна быть показана судьба народа. «Очевидно, – говорит Писарев, – что всякое крупное историческое событие совершается или потому, что народ его хочет, или потому, что народ не может и не умеет ему помешать. Очевидно также, что всякое историческое событие, которое действительно сто́ит называть и признавать крупным, совершается или в ущерб народу, или в его пользу, а это значит, в общем результате, что оно или усыпляет, или, напротив того, живет и развивает в народе способность верно понимать, сильно желать и твердо настаивать... Это стремление указать массе на ту роль, которая по всем правилам принадлежит ей на сцене всемирной истории... – это стремление, составляющее живую душу романов Эркмана и Шатриана, придает этим романам важное и благотворное воспитательное значение»<sup>11</sup>.

Для правильного решения вопросов о соотношении исторической и художественной правды в историческом романе, о фактической достоверности и вымысле, о герое и массе эти мысли Белинского, Добролюбова, Писарева не могут не иметь самого существенного значения и для нашего времени.

Как же решались основные проблемы исторического романа в советской критической литературе?

В настоящей вступительной главе мы рассмотрим только основные труды по советскому историческому роману, в которых излагается в последовательном порядке его история. В этих историко-литературных работах затрагиваются попутно и вопросы теоретического характера. В этом смысле они и входят в орбиту нашего исследования.

Что же касается массы критической литературы, рассыпанной по журналам, сборникам, газетам, архивам, посвященной специальным проблемам, темам, отдельным произведениям, то изучение их составит содержание основных глав монографии и будет вестись в хронологическом порядке.

\* \* \*

В советском литературоведении серьезное монографическое изучение исторического романа началось только в 1930-е гг., когда уже были созданы крупные произведения на исторические темы и вполне определился особый путь советского исторического романа, в отличие от идейных основ и композиционных норм зарубежного романа.

---

<sup>11</sup> Писарев Д.И. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. СПб., 1894. С. 523–524.

Назрела потребность в обобщении накопившегося материала, в освещении его с позиций марксизма-ленинизма, тем более, что в процессе борьбы различных литературных группировок получили некоторое хождение вульгаризаторские теории об историческом романе как своего рода бегстве от современной действительности.

Возникшей потребности отвечала вышедшая в 1936 г. книга М. Серебрянского «Советский исторический роман». Она имела полемический характер и была направлена прежде всего против подобного рода хулителей и отрицателей исторического романа. Серебрянский показал, что исторический роман теснейшими узами связан с жизнью советского общества, что основные произведения посвящены вековой борьбе народных масс за свое социальное освобождение и народные движения изображаются в них как этапы на пути к Октябрю.

Новаторство советского исторического романа ясно выявляется в книге путем сравнения как с русским буржуазно-дворянским историческим романом (Д. Мордовцев, Г. Данилевский), так и с зарубежным (Бальзак, Гюго, Диккенс), где люди из народа изображаются либо социально пассивными, либо преданными своим господам.

Книга М. Серебрянского получила в основном положительную оценку в критике. В 1937 г. появилось сразу четыре рецензии, что само по себе свидетельствует как о важности проблем, поставленных в книге, так и о правильно взятом направлении в их решении. Было отмечено, что «крупным достоинством книги» является «правильная постановка решающих общих вопросов», что исторический роман, как и роман о современности, рассматривается в едином русле литературы социалистического реализма.

Вместе с тем книга Серебрянского не могла еще дать удовлетворительного ответа на ряд частных, специальных вопросов исторического романа. По справедливому замечанию Л. Кедрова, автор не пошел дальше постановки общих вопросов, не остановился «на разработке конкретных вопросов социалистического реализма»: о взаимоотношении художественной и исторической правды, о типическом, о традициях, о языке исторического романа и т. д.<sup>12</sup>

А. Алпатов обратил внимание на то, что в исследовании не были показаны «многообразие исторической прозы, направления, писательские индивидуальности. Серебрянский идеологизирует творчество писателей, игнорируя живую образную ткань, своеобразие»<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Кедров Л. Советский исторический роман // Лит. обозрение. 1937. № 5. С. 50.

<sup>13</sup> Алпатов Арс. О советском историческом романе // Книга и пролетарская революция. 1937. № 6. С. 126.

Эти замечания в адрес автора книги были вполне справедливы. Но как первый опыт подведения итогов советской романистики серьезный и живо написанный очерк М. Серебрянского сыграл свою положительную роль, помогая читателю разобраться в довольно обильном уже к тому времени материале исторической прозы. (Подробнее книга М. Серебрянского будет рассмотрена во 2-й главе.)

В 1955 г. вышла книга Р. Мессер «Советская историческая проза». Историческому обзору литературы данного жанра предпослана глава теоретического значения – «О некоторых особенностях советского исторического романа», в которой автор касается методологии вопроса, дает свое определение понятия «исторический роман». Р. Мессер решает вопрос о советском историческом романе в широком плане, ставит его зарождение и развитие в связь с традициями классической русской литературы и с тенденциями роста ранней советской прозы. Эта установка автора рассматривать исторический роман не изолированно, а в тесном единстве с общим литературным процессом, путем сопоставлений и сближений с родственными фактами, соотнесения литературных явлений с событиями общественно-политического значения – все это составляет положительную сторону исследования.

Р. Мессер обращает внимание на новаторство советского исторического романа, сравнивая его, как и М. Серебрянский, с романами дореволюционными и зарубежными, полемизируя с представителями вульгарной социологии, которые каждый исторический роман рассматривали как уход от современности.

Книга отличается достаточной полнотой охвата произведений художественно-исторической прозы. Рассмотрены не только широко известные романы, фигурирующие в каждом обзоре (романы О. Форш, Ю. Тынянова, А. Чапыгина, А. Толстого, В. Шишкова), но и менее известные, которым в критической литературе уделены лишь скудные журнальные или газетные рецензии, как например, «Остров Баранова» и «Колония Росс» И. Кратта, «Юконский ворон» С. Маркова, «Небо и земля» В. Саянова, «Азов» Г. Мирошниченко, «Русский флаг» А. Борщоговского и др. Непонятно только, почему в поле зрения автора не вошли такие значительные произведения, как «Чингиз-хан» и «Батый» В. Яна, «Великий Моурави» А. Антоновской и целый ряд историко-биографический произведений.

Одним из больших вопросов теоретического плана в книге поставлен вопрос о народности.

Важнейшим признаком советского исторического романа Раиса Мессер совершенно правильно считает выдвижение на первое место

народной темы, и в зависимости от того, как решается тем или другим писателем этот основной вопрос, определяется качество произведения. Тезис об основополагающей роли народа в историческом процессе проходит через всю работу Мессер. К сожалению, во многих случаях автор ограничивается только голым декларированием этого положения, не перенося его в конкретный анализ текста.

Уже во введении прямо сказано: «Народным может быть признан лишь тот исторический роман, который не ограничивается воспроизведением быта и нравов народа в ту или иную эпоху, а глубоко проникает в сущность народной жизни»<sup>14</sup>. «Мастера советского исторического романа стремились и стремятся показать народ как движущую силу истории»<sup>15</sup>.

Казалось бы, эти утверждения обязывали исследовательницу показать, как тот или иной автор исторического романа конкретно воплощает это требование. На самом деле этого в книге Р. Мессер мы не находим. О романе А. Чапыгина «Разин Степан» сказано буквально несколько слов: Чапыгин раскрывает «духовную красоту народа, его дарования». Но в чем и как выражается в романе «духовная красота», остается неизвестным. Вопрос о «красоте народа» в данном случае довольно сложен, и на нем следовало бы остановиться. Дело в том, что разинское войско часто изображается в романе натуралистически. Чапыгин любит рисовать кровавые сцены, грубые страсти, часто останавливаясь на физиологических и эротических деталях. Едва ли можно согласиться с утверждением Мессер, что горьковская характеристика этого романа – «шелками вытканый» – «должна быть в первую очередь отнесена к характеру народа, раскрывшемуся в этой книге». Скорее всего, Горький имел в виду любовь Чапыгина к ярким краскам в изображении обстановки, костюмов, вещного реквизита, языка, исторических декораций, которые действительно весьма живописны. Если же горьковское определение относить к характерам, то необходимо было вычленив в них то, что соответствует этой формуле.

Так же суммарно, нерасчлененно характеризуется народность в романе В. Шишкова «Емельян Пугачев». Автор ограничивается декларативными заявлениями о том, что в «Емельяне Пугачеве» воссоздаются «процессы, происходящие в самых недрах народного бытия», что «история Пугачева – это история массового народного движения, история самого народа», что «непосредственное изображение жизни народных масс – это главный художественный принцип советского

---

<sup>14</sup> Мессер Р. Советская историческая проза. Л.: Советский писатель, 1955. С. 5.

<sup>15</sup> Там же. С. 4.

исторического романа» и т. д. Но Р. Мессер нигде не показывает, как же писатель выполняет задачу изображения «недр народного бытия», есть ли у Шишкова какие-либо новаторские моменты, чем его роман отличается в изображении масс от романов, скажем, А. Чапыгина или А. Толстого. И здесь автор довольствуется общими определениями: «В романе многообразно раскрыты самобытные умы, талантливость простых людей, их революционная энергия, их душевная красота»<sup>16</sup>.

Упоминание о «душевной красоте» опять повисает в воздухе, потому что оно не подкрепляется соответствующими фактами романа, не связывается с анализом массовых сцен, с приемами создания образа народа, с вопросами композиции и той роли, которая отводится коллективному герою в самом построении романа.

Ничего не сказано в исследовании о типизации выведенных в романе персонажей из народа, о самой их массовости, сообщающей эпическую широту повествованию, о мотивировке введения в сюжет отдельных лиц и групп и т. д. Даже беглое разрешение этих вопросов помогло бы выявить наиболее существенные и характерные для данного произведения особенности.

Не уделено должного внимания массовому герою и в третьей главе исследования, где речь идет о военно-историческом романе. Анализируются такие романы, как «Цусима» А. Новикова-Прибоя, «Порт-Артур» А. Степанова, «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского, «Иван Грозный» В. Костылева, «Дмитрий Донской» С. Бородина. Во всех этих романах, показывающих, как народная рать, армии, полки, воинство отстаивают от врага родину, главным и ведущим является массовый герой. В названных произведениях наряду с князьями и генералами выведены рядовые герои – люди из народа, воины, солдаты, женщины-героини, чьими руками и творятся мужественные патриотические дела. Авторы романов действительно по-новому подходят к описанию войн и не заслоняют доблестями полководцев массового народного героизма. Это совершенно ясно, когда мы читаем романы «Севастопольская страда», «Порт-Артур» или «Цусима». Но в книге Мессер характеристика массовых персонажей совершенно отсутствует. Если верно, что «подлинным героем книги является народ» («Цусима»), что в романе Степанова «Порт-Артур» «образ простого русского человека занимает главное место»<sup>17</sup> и что «народ на войне – вот кто подлинный герой этой книги» (218), что в «Севастопольской страде» «массовый образ защитников родины и ее славы развернут как вы-

---

<sup>16</sup> Там же. С. 157.

<sup>17</sup> Там же. С. 216.

ражение типических черт русской нации» (222), что в романе В. Костылева «Иван Грозный» «созданы выразительные фигуры простых ратников-патриотов» (231), то почему же этой стороне названных романов не уделено в исследовании никакого места, почему даже не упомянуты имена главных представителей народа, типически воплощающих лучшие народные качества – батальон Новиков («Цусима»), Чумаченко, Даша («Севастопольская страда»), Кирилл («Дмитрий Донской»), Блохин («Порт-Артур»), Андрей Чохов («Иван Грозный») и многие другие.

Р. Мессер находит возможным больше говорить о том, что объединяет всех этих авторов, что у них общего, причем пользуется почти одинаковыми формулировками для характеристики разных произведений. Так, о батальных сценах у А. Степанова говорится: «В книге описаны десятки воинских подвигов. Но ни один из них не повторяется. Все они отличаются своеобразием ситуаций и психологическими особенностями героев, совершающих эти подвиги» (218).

Аналогично характеризуется батальная многоэпизодность в романе Сергеева-Ценского «Севастопольская страда»: «В романе даны двадцать пять больших композиций массовых сражений, шесть канонад и десятки мелких операций. Но во всех этих сражениях читатель видит не только грандиозный масштаб, но и отличительные особенности отдельных боев... Личность и поведение каждого участника обороны Севастополя, обрисованного в романе, отчетливо различимы, какую бы эпизодическую роль он ни играл...» (223).

Итак, автор считает множественность однородных эпизодов художественно оправданным.

Если это и так, то данное положение следовало бы аргументировать соответствующим анализом фактов и образцов для того, чтобы сделать его вполне убедительным, тем более что существуют на этот предмет и другие взгляды.

Кроме того, по нашему мнению, следовало говорить не только о том, что объединяет названных писателей, но и о том, что их разделяет, что составляет отличительную особенность каждого из романов.

Отмеченный пробел чувствуется и в той части третьей главы, где речь идет о послевоенном историческом романе. Главнейшей особенностью романа на этом этапе Мессер считает стремление «художественно углубить решение главной задачи советской литературы. Задача эта – раскрыть неисчерпаемость идеи: народ есть творец истории. Здесь и таится “секрет” возвращения ряда советских исторических романистов к темам, уже успешно разрабатывавшимся в 20-х и 30-х го-

дах». Так, С. Злобин обратился к теме разинского крестьянского движения, потому что А. Чапыгин недостаточно раскрыл его социальные истоки. С. Злобин вскрыл глубокие внутренние закономерности восстания и поднял народность своего романа на большую высоту. Мессер так характеризует его новые качества: «Народ в романе С. Злобина проявляет бурную жизнедеятельность: радуется, торжествует, любит, ненавидит, горюет, стонет. Он – главная действующая сила произведения. Народ, ищущий свою долю, суровый судья своих угнетателей, бережно охраняющий свои победы, ведущий смертный бой с врагами своего счастья, ликующий при встрече со своими любимыми сынами, – таков народ на страницах этой книги... Народность в самом существе разинской темы, народность образов, строя чувств и мыслей пронизывают это произведение» (240). Но все здесь сказанное о романе Злобина выражено в таких общих фразах, что их можно было бы отнести и к роману А. Чапыгина. Разве у Чапыгина народ не торжествует, не любит, не горюет? Разве он не «ищет своей доли», не является «суровым судьей своих угнетателей», разве он не «ведет смертный бой с врагами своего счастья»? Р. Мессер не показывает конкретно всего того, что отличает С. Злобина от А. Чапыгина: изображения у Злобина крестьянства центральных областей России, его борьбы с помещиками и боярами, его нищенского быта, бегства на Дон и разбойничества, – всех фактов социального и психологического созревания восстания, правдивого изображения характеров без чапыгинской романтизации разгула и натуралистического снижения.

Книга Р. Мессер была в свое время отмечена критикой как «большой и полезный труд»<sup>18</sup>. И она действительно удовлетворяла, как и очерк М. Серебрянского, потребности в первичном ознакомлении с историческим романом на новых путях его развития. Исследование Мессер ориентировало советского читателя в идейном содержании художественно-исторических произведений, но оно не давало еще конкретного решения многих проблем исторического романа, отличалось неточностью и расплывчатостью некоторых формулировок, в нем мало внимания уделялось художественному своеобразию исследуемой литературы, вопросам соотношения формы и содержания.

Необходима была более глубокая и обстоятельная разработка того же материала. Этим требованием объясняется появление в 1958 г. монографии С.М. Петрова «Советский исторический роман». Книга С. Петрова представляет собой дальнейший этап в развитии истории и критики советского исторического романа. Новизна ее заключается

---

<sup>18</sup> Константинов Ю. На историческую тему // Звезда. 1956. № 2. С. 185.

не только в том, что более глубокому и всестороннему анализу подвергаются все произведения исторического жанра, но и в том, что автор не ограничивается замкнутым рассмотрением каждого отдельного романа, но дает их обобщенную характеристику по периодам, что отражается на самой архитектонике исследования: монографические главы чередуются с синтезирующими. Такой обобщающий характер имеют четыре главы из тринадцати: «Советский исторический роман двадцатых годов», «Советский исторический роман тридцатых годов», «Исторический роман в годы Великой Отечественной войны», «Основные черты советского исторического романа и проблемы его развития».

Автор пользуется уже методом целостного анализа произведений в единстве идейного содержания и художественной формы.

С. Петров рассматривает каждый роман прежде всего с научно-исторической точки зрения, проверяя достоверность изображения событий, верность характеров, соответствие фактов исторической правде.

Но кроме установления правдивости или погрешностей против истории исследователь умеет найти композиционный стержень, внутренние пропорции в каждом произведении, обнажая большую или меньшую силу мастерства писателя в воплощении своего замысла.

Так, особенность романа «Кюхля» Ю. Тынянова автор монографии видит в своеобразной композиционной форме: для того чтобы выдвинуть на первое место образ декабриста, писатель ставит своего героя в центр большинства эпизодов и придает своему роману нарочито монологический характер. Тот же принцип осуществлен и в романе «Смерть Вазир-Мухтара». Но монологическая композиция историко-биографического романа таит в себе некоторые опасности: личности уделяется больше внимания, чем социальному фону.

В романе «Пушкин», написанном позднее, писатель уже отступает от монологической формы; методология и уровень художественного мышления в советской литературе 30-х годов поднялись настолько, что нельзя было обойтись без изображения эпохи.

Трудная художественная задача стояла перед А. Новиковым-Прибоем в романе «Цусима», где изображено лишь одно кратковременное в своем течении историческое событие. Действие совершается **только** на эскадре, оторванной от всего остального мира. Следовательно, особенности избранного писателем сюжета не давали ему слишком больших композиционных возможностей. «Новиков-Прибой не только преодолел эти трудности, но и сумел создать монументальное произведение, в котором осветил характерные особенности русско-япон-

ской войны 1904 года вообще и раскрыл многие типические черты русской действительности в канун первой русской революции... Писатель достигает этого тем, что каждый из эпизодов раскрывает какую-либо сторону потрясающей человеческой драмы, а все вместе воссоздают эту драму во всей полноте и исторической конкретности»<sup>19</sup>.

Особенно ценная часть исследования – его завершающая глава, где подводятся итоги и впервые ставится во всем объеме, а не спорадически, вопрос о социалистическом реализме в историческом романе.

В этой главе поднимаются вопросы, которыми и раньше занимались исследователи исторического романа, но они решаются здесь не абстрактно, а на конкретном материале и с выявлением всей сложности и изменчивости во времени: это вопросы о народности, о героизме исторического романа, о вымысле, о языке и др.

На первом месте стоит вопрос о народе. «Великой новаторской заслугой советского исторического романа, – говорит автор, – является изображение народных движений в их исторически обусловленных формах, освещение жизни, быта и психологии народных масс в различные эпохи, воссоздание облика народа как субъекта истории, как решающей силы исторического прогресса»<sup>20</sup>.

С. Петров показывает, как по-разному понимали вопрос о народности писателя, как иногда ошибочно его трактовали. Советские писатели создали монументальные полотна о стихийных народных движениях, тем не менее целые пласты народной жизни остаются художественно не освоенными: «писатели почти не выходят за пределы крепостной эпохи, почти не освещена трагическая судьба народных талантов, жизнь и борьба рабочего класса». Исследователь правильно видит недостаток некоторых романов («Иван Грозный», «Россия молодая», «России верные сыны») в том, что люди из народа проявляют «удивительное для тех времен сознательное понимание всего совершающегося, как будто они проходили соответствующую политшколу».

В исследовании ставится важный вопрос об изображении исторических деятелей. Если в одних произведениях они выступают без всяких прикрас – Петр I, Пугачев, Разин в романах А. Толстого, В. Шишкова, С. Злобина, то в некоторых романах («Иван Грозный» В. Костылева, «Иван III – государь всяя Руси» В. Язвицкого) под влиянием культа личности исторические деятели идеализируются, изображается их близость к народу вопреки историческим данным.

---

<sup>19</sup> Петров С.М. Советский исторический роман. М.: Советский писатель, 1958. С. 260.

<sup>20</sup> Там же. С. 446.

С. Петров останавливается на одном из сложных вопросов теории исторического романа – о вымысле. Вымысел является неотъемлемой частью художественно-исторического произведения, он необходим для «воплощения духа изображаемой эпохи, а также идеи писателя». Эта цель достигается «естественным слиянием исторического и вымышленного в произведении». Но не все писатели находят меру в сочетании этих двух элементов. Исследователь отмечает, что во многих романах «историческое сильно теснит вымысел». Одни писатели недооценивают значение вымысла, предполагая, что принцип историзма заключается в нагромождении событий, в «хроникальной растянутости сюжета» (как в первом томе «Емельяна Пугачева» В. Шишкова или в последних частях романа «Великий Моурави» А. Антоновской), другие слишком много места отводят «романическим происшествиям», которые органически не увязываются с историческими событиями (роман М. Яхонтовой «Корабли уходят в море»).

С проблемой вымысла тесно связан вопрос о занимательности, которая также играет немаловажную роль в историческом романе. «Романы Вальтера Скотта, – пишет автор, – всегда очень занимательны. К сожалению, некоторые советские романисты плохо развивают искусство сюжета, заменяя его экстенсивной хроникальностью, забывая, что роман должен быть романом, даже и исторический. Занимательность самих исторических событий, изображаемых писателем, как правило, должна дополняться занимательностью вымысла в их органическом слиянии»<sup>21</sup>.

Проблема вымысла остается актуальной до настоящего времени, она продолжает вызывать споры и по-разному решается, в особенности в тех случаях, когда речь идет о близких по времени исторических лицах, жизнь которых хорошо известна во всех подробностях и, казалось бы, не оставляет места для вымысла<sup>22</sup>.

«Книга С. Петрова – серьезный историко-критический труд, охватывающий большой материал и написанный со знанием дела»<sup>23</sup>. Особенно ценной справедливо признавалась заключительная глава, в которой основное внимание уделяется проблемам советского исторического романа как явления социалистического реализма и дается теоретическое обобщение всего идейного и художественного развития исторического романа.

---

<sup>21</sup> Петров С.М. Советский исторический роман. С. 459.

<sup>22</sup> Подробно вопрос о вымысле будет рассмотрен в гл. 6.

<sup>23</sup> Бельчиков Н. Работа о советском историческом романе // Литература и жизнь. 1959. № 67, 5 июня.

Вместе с тем в монографии С.М. Петрова намечается как бы программа дальнейших исследований тех вопросов, которые по характеру издания не могли быть рассмотрены в нем с достаточной полнотой.

В конце 30-х годов в советской литературе возник военно-исторический роман. Появилось много произведений, однородных по тематике и идеологической основе, но весьма различных по жанровым признакам – военные хроники, романы-эпопеи, исторические повествования на оборонные темы, военно-биографические романы и повести. В чем их единство и в чем разница? В книге С. Петрова поставлена перед будущими исследователями эта проблема: «советские писатели пролагают новые пути в развитии военно-исторического жанра, вытекающие из марксистско-ленинского понимания войны»<sup>24</sup>. Каковы эти пути? в чем их особенность?

И еще задача. Советский военно-историческим роман отличается от зарубежного, который, в свою очередь, в течение десятилетий менялся и развивался. «Взаимоотношения людей в условиях войны, роль ее различных факторов, военное искусство менялись в истории, меняя и облик войны как предмета художественного изображения. Достаточно сравнить Грюнвальдскую битву в «Крестоносцах» Сенкевича, эпизоды Франко-прусской войны в «Разгроме» Золя или батальные картины в произведениях Стендаля и Л.Н. Толстого»<sup>25</sup>.

В чем же отличие всех этих романов от советского?

В книге Петрова поставлен также вопрос о специфике историко-биографического романа. В какой степени писатель связан фактическим материалом, допустимы ли отступления от подлинных фактов? Этот вопрос стоял перед Ю. Тыняновым и И. Новиковым, авторами романов о Пушкине. С. Петров пишет: «Прекрасно понимая, что привнесение в биографию поэта каких-либо вымышленных эпизодов было невозможно, И.А. Новиков строго следует за документами»<sup>26</sup>.

Но это вопрос дискуссионный. Разные авторы решали его по-разному. Ю. Тынянов сам заявлял: «Там, где кончается документ, там я начинаю... бывают года без документов». Выдумка иногда кажется более правдоподобной, чем действительный факт.

Весьма сложным является вопрос о биографических романах из жизни творческих индивидуальностей. В книге С. Петрова читаем: «В биографическом романе, посвященном жизни и деятельности писателя, поэта, художника, ученого, их творческий труд – центральная

---

<sup>24</sup> Петров С.М. Советский исторический роман. С. 85.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же. С. 232.

тема романиста. “Я поэт, тем и интересен”, – говорил о себе Маяковский. Роман о поэте, о писателе значителен прежде всего тем, в какой мере его автору удалось воссоздать творческую жизнь художника, моменты его вдохновенной работы. Творческий акт, вдохновение поэта всегда несет в себе что-то “непостижимое уму”, нечто таинственное для непосвященного, и художественно раскрыть творческий процесс, рождение гениального произведения – важная задача такого романа».

С. Петров отмечает, что Ю. Тынянов в своем романе показывает лишь психологическое состояние, в котором находится Пушкин в момент поэтического вдохновения, а не самый творческий процесс.

Не удастся показать этот творческий акт и И. Новикову. «В других случаях Новиков, как и Тынянов, ограничивается описанием психологического состояния Пушкина или двумя-тремя замечаниями о тех мотивах и ассоциациях, которые обусловили, вылились в стихотворение или отдельную его строфу... Трудность и состоит в том, чтобы воспроизвести самый процесс творчества»<sup>27</sup>.

Эта непреодолимая трудность всегда стояла перед авторами произведений о художниках. Вспомним, что Ромен Роллан, изображая в «Жан Кристофе» творческое напряжение своего героя, гениального композитора, мог показать только – в форме своего рода психологического пейзажа – предшествующий творческому акту момент. Вот это замечательное описание душевного состояния Жана Кристофа:

Все душевные силы напряжены. Буря собирается уже много дней. Воздух недвижим, но в нем что-то накапливает, бродит. Оцепеневшая земля безмолвствует. Голова гудит, точно в горячке, и, по мере того как накапливаются взрывчатые силы, природа все нетерпеливее вдет разряда... Скользят длинные тени, мрачные, горячие; подул огненный ветер; нервы трепещут, подобно листьям... Есть в этом ожидании какое-то мучительное упоение. Томит тоска... Иногда эти ожидания оказываются напрасными. Буря, не разразившись, стихает... Но это всего лишь отсрочка – буря грянет; не сегодня, так завтра; чем позже, тем сильнее.

Вот она!.. Изо всех самых укрытых глубин твоего «я» вырвались тучи... Час безумия!.. Взыгравшие стихии, ринувшись на волю из клетки, где их держат законы, оберегающие равновесие духа и реальность мира, властвуют над помраченным сознанием, бесформенные и могучие...

И вдруг молния!<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Петров С.М. Советский исторический роман. С. 239.

<sup>28</sup> Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1956. С. 15–16.

Самого творчества Ромен Роллан не показал. И едва ли возможно изобразить самый процесс создания гениального творения. Не мог сделать этого и Ромен Роллан, который сам был композитором и выдающимся художником слова.

В заключительной главе касаясь вопроса о языке исторического романа, С. Петров говорит об общих принципах, выработанных советскими писателями в их художественной практике. Язык является одним из средств воссоздания исторического колорита и характера людей той или иной эпохи. Но язык далекой старины, говорит исследователь, «может быть использован в художественных целях главным образом в тех пределах, в которых его лексический материал сохраняется в последующем развитии языка и в контексте понятен читателю»<sup>29</sup>.

В обстоятельном исследовании С. Петрова, таким образом, не только дан разносторонний анализ советского исторического романа на всех этапах его развития, но и впервые конспективно рассмотрен ряд важных теоретических проблем исторического романа, что послужит прочным основанием для дальнейших специальных изысканий в указанных направлениях.

Следующим заметным фактом в истории изучения исторического романа была книга Ю. Андреева «Русский советский исторический роман. 20–30-е годы», вышедшая в 1962 г. В отличие от предыдущих работ автор ставит целью рассказать не только о достижениях советского исторического романа, но показать «явление во всей его сложности, в становлении, колебаниях, противоречиях, в решенных и нерешенных проблемах, в удачах и неудачах. Путь, пройденный советским историческим романом, не был непрерывным восхождением, это был трудный путь поисков, побед и поражений, движение в целом поступательное, каждый шаг которого вперед, однако, давался нелегко»<sup>30</sup>.

Новым в монографии Ю. Андреева было стремление включить в обзор не только вершинные явления исторической романистики, не только то, что вошло в классику, но по возможности творчество всех авторов исторических романов, независимо от их «удельного веса». Ю. Андреев ставит своей целью создать полное впечатление у читателя о литературной эпохе, обо всех, больших и малых, писателях, о распространении жанра, о количественной стороне литературного процесса. Этот принцип имеет свои выгодные и невыгодные стороны.

---

<sup>29</sup> *Петров С.М.* Советский исторический роман. С. 471–472. Вопрос о языке будет особо рассмотрен в гл. 7.

<sup>30</sup> *Андреев Ю.* Русский советский исторический роман. 20–30-е годы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 4.

Количественная полнота идет нередко за счет обстоятельности характеристик наиболее выдающихся произведений. Очень бегло охарактеризованы такие произведения, как «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского, «Порт-Артур» А. Степанова, «Чингиз-хан» В. Яна. Им отведено в книге по 1-2 странички, а некоторым еще меньше<sup>31</sup>.

Усвоенный Ю. Андреевым принцип привлечения массовой художественной литературы в качестве материала для характеристики господствующих течений и ведущих тенденций литературного процесса приводит иногда к неожиданным результатам. Невольно получается смещение перспективы оттого, что автор, изучив множество произведений исторического жанра, в один ряд ставит писателей, создавших большие ценности и оставивших след в литературе на десятилетия, и тех, кто испытания временем не выдержал и произведения которых известны только специалистам.

Так, Ю. Андреев, вопреки установившимся взглядам, что советский исторический роман преодолел вальтер-скоттовские традиции, утверждает, что в двадцатых годах советские писатели развивают еще старое наследие. «Вместе с тем, – говорит исследователь, – в высшей степени интересно и то, что отмечается не только существование, но даже дальнейшее развитие традиционных, так сказать, вальтер-скоттовских компонентов жанра»<sup>32</sup>. Заключение это делается не только на основании романа О. Форш «Одеты камнем», где, по мнению критика, в центре стоят вымышленные лица, а не исторически известные, но и на примере таких писателей, как А. Насимович, автор повести «Зазорный», где центральным персонажем является вымышленное лицо – подкидыш Микитка.

Но основная масса романов в 1920-е годы создавалась по новому, не вальтер-скоттовскому принципу – «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова, «Разин Степан» А. Чапыгина, «Салават Юлаев» С. Злобина, «Повесть о Болотникове» Г. Шторма.

---

<sup>31</sup> Тот же принцип выдержан в другой работе Ю. Андреева – «Революция и литература», где он подробно обосновывается: «Корпус предлагаемого исследования составляет анализ творчества около пятисот художников революции... Обращение к широкому кругу материала, разумеется, сулит много неожиданностей и ставит целый ряд сложных задач. Безусловно, суждения, основанные на анализе тысячи книг, могут отличаться от привычных представлений, базирующихся, например, на изучении десяти хотя бы и самых известных произведений. Безусловно, вовлечение в круг исследования тех авторов и тех книг, которые по разным причинам выпали из поля зрения историков литературы, способно изменить не только акценты в привычных выводах, но подчас и некоторые выводы (*Андреев Ю.А.* Революция и литература. Л.: Наука, 1969. С. 7).

<sup>32</sup> *Андреев Ю.* Русский советский исторический роман. С. 9.

Тем не менее автор делает мало аргументированное заключение: «20-е годы были периодом, когда писатели овладевали основами жанра исторического романа и искали новые пути и новые принципы в этой области литературы. Невозможно говорить в это время о преобладании какого-либо одного течения. Наблюдается сосуществование и соревнование самых различных принципов отражения исторической действительности»<sup>33</sup>.

Думается, что можно все же говорить о преобладании одного принципа в эти годы, «невальтер-скоттовского», – забытая повесть А. Насимовича едва ли может представлять особое течение.

В другом случае, подводя итоги развития советского исторического романа в первой половине тридцатых годов, автор опять опирается на второстепенных писателей, придавая им преувеличенное значение. Остановившись на ошибках и невысоком художественном качестве романов Г. Добжинского «Холоп Ивашка Болотников», А. Галкина «Смута» (1936), З. Давыдова «Дикий камень» (1936), А. Шишко «Беспокойный век» (1935), А. Мариенгофа «Екатерина» (1936) и др., Ю. Андреев делает вывод: «Правильному, успешному развитию жанра исторического романа препятствовал не только невысокий идеологический уровень ряда писателей, но и известная неразработанность моментов теоретико-литературных»<sup>34</sup>. Но ведь в эти же годы появились «Петр I» А.Н. Толстого, «Цусима» А. Новикова-Прибоя. Относительная неразработанность «теоретико-литературных моментов» не помешала этим писателям создать полноценные художественные произведения.

Большое место в книге отведено критике. Использована, можно сказать, вся критическая литература об историческом романе; в той или иной форме ссылки на нее разбросаны по всей книге. Сохраняя независимость собственных суждений, Ю. Андреев всегда информирует читателя, как было встречено в критике то или иное произведение и, следовательно, какой через критику оно получило общественный резонанс. Критика рассматривается как чуткий барометр общественного мнения, объясняющий успех или неуспех того или иного произведения в зависимости от общественно-политической атмосферы в данный момент. Так, роман В. Яна «Чингиз-хан» (1939) был встречен критикой сначала довольно прохладно, но во время войны он сразу приобрел актуальность и получил единодушное признание.

Ю. Андреев привлекает критические высказывания как для подтверждения собственных мнений, так и для полемики. Чаще всего он

---

<sup>33</sup> Там же. С. 60.

<sup>34</sup> Там же. С. 92.

остро и справедливо полемизирует с рапповской критикой, грубо искажавшей смысл и содержание творчества А.Н. Толстого, Ю. Тынянова, В. Шишкова, С. Сергеева-Ценского. Он называет «демагогическими» выступления И. Амурского, «антипартийными» – высказывания Д. Мирского, пытавшегося «смешать с грязью» честных писателей, «путаниками и вульгаризаторами» считает Ц. Фридлянда и В. Тер-Ваганяна, направивших по ложному пути дискуссию 1934 года об историческом романе, критикует Е. Усиевич и А. Тарасенкова, которые в своей литературной работе действовали «методом оглобли».

В отдельных случаях с мнениями Ю. Андреева об отдельных критиках нельзя согласиться. Мы имеем в виду два случая. Автор одобрительно отзывается об О. Немеровской, приводя из ее статей отдельные выдержки и не рассматривая в целом ее взглядов на исторический роман, хотя они носят на себе явную печать формализма<sup>35</sup>.

Второй случай. Статью Г. Блока о «Севастопольской страде» Ю. Андреев называет «содержательной», хотя этот критик высказывает неверные суждения об эпопее С. Сергеева-Ценского как о произведении ценном якобы только своими батальными сценами.

В целом же оценки критических работ, рассыпанные в книге, и самое их изобилие дают полезный материал для истории самой критики советского исторического романа и изучения его в теоретическом плане.

Можно считать в книге удачной периодизацию исторического романа 20–30-х годов. Автор устанавливает три периода: а) русский советский исторический роман в двадцатые годы; б) русский советский исторический роман в первой половине тридцатых годов; в) русский советский исторический роман во второй половине тридцатых годов.

Выделение второй половины 1930-х годов в особый период вопреки обычной периодизации вполне оправдано, и его можно объяснить не только рождением именно в эти годы кануна Второй мировой войны нового жанра – военно-исторического романа, но и ясно обозна-

---

<sup>35</sup> Известно, что О. Немеровская, в другой связи, превозносила формалистические ухищрения некоторых западных литераторов, ставя их в пример советским писателям. В статье о Дос-Пассосе она писала: «Американский писатель превращается в носителя новых литературных форм, становясь временами образцом технического совершенства» (Роман-киноплёнка // На литературном посту. 1928. № 2. С. 26). Об этих рекомендациях О. Немеровской не без возмущения писал Ф.Х. Власов: «Восторг критика вызывает и то, что Дос-Пассос-де “совершенно сознательно отмежевывается от трафаретных способов писательского анализа, выбрасывая их в общую кучу наряду с другими, им самим запрещенными литературными приемами”, и то, что “любовь изображается им со всей физиологической откровенностью, со всеми уклонами и изломами”» (Власов Ф.Х. Эпос мужества. М.: Московский рабочий, 1965. С. 19).

чавшимся переломом в творчестве писателей, выступивших в двадцатые годы – О. Форш и Ю. Тынянова: имеются в виду их новые произведения «Радищев» (1935–1939) и «Пушкин» (1936), которые по глубине отражения действительности стоят значительно выше их предыдущих романов. Кстати, той же периодизации Ю. Андреев придерживается в другой своей работе – «Революция и литература», где он оперирует материалами всей советской литературы.

Очерк Ю. Андреева имеет и теоретическую направленность, хотя на этой стороне своей работы автор не настаивает, предупредив в начале книги, что свой труд он рассматривает как историко-литературный очерк и к проблемам теоретико-литературным будет обращаться только там, где «к этому вынуждает сам материал».

В нескольких случаях такие возможности автору представлялись. Поставлены в книге такие вопросы: что такое исторический роман? В чем выражается в историческом романе связь эпох – прошлой и настоящей? Что такое историзм? Особенности языка в исторических жанрах. Не все поставленные вопросы нашли в книге четкое и удовлетворительное решение.

Некоторые из проблем, которые автор ставит в своей книге, иногда в порядке пересмотра существующих положений, не находят убедительного и аргументированного решения. Так, Ю. Андреев возвращается к вопросу о специфике исторического романа. Остановившись на нескольких определениях, принадлежащих разным критикам, – имена их не называются, – и не удовлетворившись ни одним из них, Ю. Андреев, резюмируя, указывает три признака: «Итак, историзм, повествование об отошедшем периоде и документальность – таковы определяющие черты исторического романа в его классическом виде»<sup>36</sup>.

Это определение нельзя назвать точным. Все три признака требуют более развернутой и дифференцированной формулировка. Историзм, как заявляет сам автор, «составляет обязательное и важнейшее свойство реалистической литературы вообще»<sup>37</sup>. Следовательно, нужно объяснить, почему и в каком смысле это качество относится к специфике исторического романа. Документальность тоже характерна не только для исторического романа, и здесь также требуются уточнения: до сих пор ведутся споры о документальной прозе в литературе на темы дня. Какую же функцию выполняет документ в историческом романе и в романе на современную тему? Роль документа в одном и другом случае далеко не одинакова (см. об этом в гл. 8).

---

<sup>36</sup> Андреев Ю. Русский советский исторический роман. С. 7.

<sup>37</sup> Там же. С. 6.

Более всего уязвим в трактовке Ю. Андреева второй признак – дистанция («повествование об отошедшем периоде»). С одной стороны, дистанция рассматривается как свойство исторического романа, а с другой – автор неожиданно заявляет, что этот признак приложим к любому «подлинно-художественному реалистическому произведению», ибо оно «с течением времени как бы превращается в глазах читателя в историко-художественное»<sup>38</sup>. Это разъяснение только запутывает вопрос. Под дистанцией мы понимаем отдаленность описываемых событий только с точки зрения автора. Что же касается «сегодняшнего» читателя, то, скажем, эпоха Тургенева для него достаточно отдалена, но «Дворянское гнездо» не становится от этого историческим романом. Сколько бы времени ни протекло со дня написания или издания произведения, оно никогда не превратится в «историко-художественное», если для автора описываемые события были живой современностью.

Недоразумением является и следующая оговорка автора: «Не все, однако, произведения, попадающие под данное определение (три признака. – *И. И.*), будут анализироваться здесь: романы-эпопеи (“Жизнь Клима Самгина”, “Тихий Дон” и “Хождение по мукам”, например), обладая всеми перечисленными признаками, обладают также и другими жанровыми особенностями, их исследование является самостоятельной задачей»<sup>39</sup>. Но почему же, если налицо три признака? Дело в том, что эти произведения, где прошлое смыкается с настоящим, не совсем отвечают «всем перечисленным признакам»: авторы частично были живыми свидетелями того, о чем писали, и, следовательно, историческая дистанция в них почти не ощущается.

Более четкое определение исторического романа было уже дано в предыдущих работах (А. Кашинцева, М. Серебрянского и др.).

В книге Ю. Андреева поднимается один из кардинальных вопросов исторического жанра – о связи истории с современностью, но, приведя ряд аналогий между двумя эпохами, автор устанавливает эту связь несколько упрощенно, на что уже указывала критика<sup>40</sup>.

Вышедшая в 1970 г. книга А. Пауткина<sup>41</sup> пополнила существующую, уже довольно обширную, критическую литературу, посвященную советской исторической романистике. Какие задачи ставил перед

---

<sup>38</sup> Андреев Ю. Русский советский исторический роман. С. 7.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> См. Макаровская Г.В. Верный принцип и досадные отступления от него // Вопр. литературы. 1963. № 8.

<sup>41</sup> Пауткин А.И. Советский исторический роман (в русской литературе). М.: Знание, 1970. 112 с.

собой автор, обращаясь к материалу, который до него уже не раз был подвергнут изучению и обобщению? «В этом сжатом очерке, – пишет А. Пауткин, – речь пойдет об основных путях развития русского советского исторического романа, о важнейших его особенностях, о вершинных достижениях. Речь пойдет о произведениях выдающихся и примечательных, обозначавших ведущие или знаменательные тенденции. Знакомясь с их содержанием, мы коснемся и наиболее интересных сторон художественной формы, примет индивидуального стиля лучших романистов. Попутно затронем вопросы теории жанра».

Эта авторская установка находит свое выражение в том внимании к художественной специфике каждого произведения, к средствам образного воплощения писательского замысла, какое, действительно, мы находим на протяжении всей книги.

Ограниченный типом издания, рассчитанного на массового читателя, Пауткин принужден был опустить факты второстепенного порядка и остановиться только на самых выдающихся, «вершинных» явлениях в литературе, но это помогло ему дать более многосторонний анализ каждого произведения. Примечательным является в небольшом сравнительно очерке Пауткина то, что требование доступности нигде не ведет к упрощениям, к общим местам. Наоборот, в сжатых, содержательных главах книги идейно-тематический анализ сочетается с наблюдениями над композицией, стилем, языком писателя. Мысль исследователя каждый раз иллюстрируется конкретными примерами, опирается на факты творчества. До читателя доходит благодаря «подсказывающему» слову исследователя не только социальная значимость разбираемых произведений, но и их художественное звучание. Тем или другим удачно найденным штрихом характеризуется творческое своеобразие, индивидуальная манера каждого писателя.

По наблюдениям автора, для А. Толстого, например, характерна «драматизация повествующего слова», иначе говоря, слово, оставаясь авторским, «постоянно окрашивается в оттенки мироощущения, мышления, языка персонажей».

Стиль В. Шишкова характеризуется наличием «режиссерских помет», т. е. постоянным авторским вмешательством в ход повествования путем пояснений, лирических тирад, оценок происходящего, что придает всему изложению субъективную окраску.

В романе Ю. Тынянова «Пушкин» мало диалогов, но «голоса персонажей» (Державина, Карамзина) ясно слышатся в авторской речи, в том подборе слов, который отвечает чувствам, образу мыслей, характерам каждого из них.

«Искусный перенос точек наблюдения» – одно из композиционных средств в «Цусиме» А. Новикова-Прибоя. Это наблюдение автора книги опровергает мнения тех критиков, которые относили роман к мемуарной литературе.

Из теоретических вопросов наиболее подробно разработан Пауткиным вопрос о связи истории с современностью. Он правильно утверждает, что в советском историческом романе как правило отсутствует прямолинейное, навязчивое сближение эпох, прошлого и настоящего: «Современность обречена жить в историческом романе в затаенных проявлениях, природа жанра не терпит прямого совмещения хронологически разнородных действительностей». Предметом изображения в нем служит только объективно оцениваемое прошлое, только «чистая история». Но к этому прошлому писатель относится «заинтересованно», «пристрастно, под определенным углом зрения». Заинтересованность выражается прежде всего в выборе материала и темы. «Писатель берет и высвечивает в исторической действительности прежде всего те ее стороны, те линии развития, которые в новых формах главенствуют в общественной жизни его времени... Поэтому, переносясь с автором в образный мир прошлого, мы неизменно обратимся мыслью и к насущным задачам нашей сегодняшней жизни»<sup>42</sup>.

Эта связь подробно прослеживается на примере романа А.Н. Толстого «Петр I». Решительная ломка старины, изображение волевых людей, и прежде всего Петра, возвеличение людей труда и таланта из народной массы, созидательный пафос – все это «эмоционально близко сердцу современников», – говорит автор книги.

Но в некоторых случаях эта естественность соотнесения прошлого и настоящего нарушается. Исследователь правильно отмечает этот недостаток в романе С. Сергеева-Ценского «Брусиловский прорыв». Писатель наделяет патриотическими чувствами все классы общества, забывая, что война 1914–1918 годов была империалистической: чувства советских людей периода Великой Отечественной войны тенденциозно переносятся на дореволюционное общество.

Спорным или во всяком случае дискуссионным в книге А. Пауткина является вопрос о периодизации. Автор традиционно рассматривает литературный процесс по десятилетиям: 20-е годы, 30-е годы... Нам представляется, что было бы правильнее объединить в качестве отдельного периода вторую половину 30-х годов и годы Великой Отечественной войны. Политическая атмосфера стала накаляться за несколько лет до войны, чувствовалось приближение военной грозы к

---

<sup>42</sup> Пауткин А.И. Советский исторический роман... С. 46–47.

границам СССР (на Западе она уже разразилась), и все это наложило свой отпечаток на литературу, сообщив ей новую тематическую и идейно-эмоциональную направленность, не говоря уже о том, что в предвоенные годы в советской литературе рождается военно-исторический роман. При такой периодизации автору книги не приходилось бы дважды обосновывать необходимость появления литературы, посвященной укреплению обороноспособности нашей страны (с. 47, 61). Примеры применения новой периодизации мы уже имеем в трудах некоторых советских ученых (работы Ю. Андреева).

После монографии С. Петрова, в которой заключительная глава отведена теоретическим вопросам, наибольший материал по изучению проблематики исторического романа содержится в книге Г. Ленобля «История и литература». Характер своих изысканий Г. Ленобль определяет так: «Основная тема большинства статей, образующих этот сборник, – советский исторический роман, его проблематика, его художественное своеобразие, его победы и поражения, наконец, его перспективы... Автор стремился при этом по возможности конкретную критику сочетать с теоретическим рассмотрением вопросов художественно-исторической литературы»<sup>43</sup>.

Книга Г. Ленобля была сразу же замечена в критике. В целом ряде рецензий она характеризовалась как значительный вклад в теорию исторического романа. Было отмечено, что эта работа занимает особое место в ряду других вышедших трудов – «в центре ее стоят проблемы **эстетики** советского исторического романа. Дело здесь, – пишет рецензент, – не в особом “профиле” книги, а в новой стадии исследовательских задач, на которой находится сейчас литературоведение, посвященное историческому жанру»<sup>44</sup>. Задача предыдущих исследователей заключалась в том, чтобы построить историю советского исторического романа, теперь настало время для того, чтобы «углубиться в идейно-эстетические закономерности жанра, порожденные социалистическим реализмом».

В книге Г. Ленобля чередуются главы, посвященные анализу отдельных романов («Петр I» А. Толстого, «Степан Разин» С. Злобина, «Крылья холопа» К. Шильдкрета и др.), с главами по различным спорным проблемам (о соотношении индивидуального и исторического, о роли фантазии в творческом процессе, об историзме в литературе социалистического реализма, о перспективности, об изображении исторических деятелей).

---

<sup>43</sup> Ленобль Г. История и литература. М.: Советский писатель, 1960. С. 3.

<sup>44</sup> Мессер Р. Эстетика исторического романа // Дон. 1962. № 4.

Книга имеет остро полемический характер. Ленобль не только критикует авторов романов, построенных на ложно-исторической основе (З. Давыдов, Петров-Бирюк и др.), но полемизирует с создателями сомнительных, по его мнению, концепций (Р. Мессер, С. Злобин, К. Гамсахурдиа). Ясная логика, четкость суждений, научная обоснованность характеризуют все полемические выступления Г. Ленобля.

Особенно обстоятельно Ленобль развивает взгляды в оправдание той структуры исторического романа, которая утвердилась в советской литературе. Свою мысль он излагает в оригинальной форме диалога между автором и воображаемым собеседником:

– На ваш взгляд, то, что в советском историческом романе центральные герои по большей части исторические лица – это признак литературы социалистического реализма?

– Это одна из характерных черт советского исторического романа, – конечно, отнюдь не единственная, – свойственная ему как жанру литературы социалистического реализма. Главное в том, как и почему, вследствие какого стечения обстоятельств исторический герой сумел стать органом, выразителем общества, народа, исторической необходимости<sup>45</sup>.

В чем различие между классическим и советским историческим романом? Ленобль разграничивает их так: «Новаторство классиков-реалистов XIX века выражалось в умении показать историю через частное лицо, а у советских художников выражается в изображении эпохи через деятельность исторических личностей в их взаимосвязи с народом»<sup>46</sup>.

Как раз эти взгляды Г. Ленобля вызвали возражения М. Кузнецова, выступившего с иной точкой зрения: «Одним из важнейших новаторских признаков советского исторического романа Г. Ленобль считает то, что в нем в отличие от классиков, изображавших на первом плане частных лиц, показаны крупным планом исторические деятели... Думается, что Г. Ленобль поспешил со своими выводами... Однако возможны – и даже более того, необходимы – и романы другого типа, когда в центре будут стоять простые люди, представители народа, их судьбы в прошлые эпохи. И романы такого рода будут тоже явлением социалистического реализма»<sup>47</sup>.

Думается, поколебать основные положения Ленобля рецензенту не удалось. Нам представляется, что защищаемый Г. Леноблем тип рома-

---

<sup>45</sup> Ленобль Г. История и литература. С. 269–270.

<sup>46</sup> Кедрина З. Г. Ленобль. История и литература // Октябрь. 1961. № 11. С. 221.

<sup>47</sup> Кузнецов М. Спор об историческом романе // Вопр. литературы. 1961. № 2. С. 221.

на возник в советской литературе не случайно и не случайно оттеснил на задний план роман иной структуры. Здесь была закономерность, связанная с задачами, стоящими перед литературой и искусством в советском обществе. Выводя частное лицо в качестве главного в историческом романе, писатель не может ограничиваться частной жизнью героя, он должен показать его участником больших исторических событий и, значит, лицом значительным, игравшим заметную роль в свое время. Но в таком случае, в поисках больших характеров, писатель наталкивается на подлинных исторических лиц, наиболее типически отражающих свою эпоху, и таким образом находит естественное решение своих творческих замыслов. Попытки сделать представителем ведущих тенденций эпохи частное лицо не всегда увенчиваются успехом, о чем свидетельствует хотя бы образ Сеньки в «Гулящих людях» А. Чапыгина. Если же писатель ограничится созданием «среднего» человека, лишив его социальной и политической активности, сделав его только точкой приложения исторических сил, такой роман будет скатываться к бытовизму, что не свойственно духу и общему направлению советского исторического романа. Вот почему прогнозы некоторых исследователей (М. Кузнецова, Ю. Андреева) пока не оправдываются практикой советского исторического романа.

Из других критических замечаний в адрес Г. Ленобля следует отметить еще одно: автору ставилось в вину, что в своей работе он выступает как историк, не останавливаясь на художественных достоинствах исторических романов. В частности, речь идет о романе С. Злобина «Степан Разин», о котором исследователь отзывался с большой похвалой и в то же время обходит вопрос о языке, хотя в этом отношении выдающееся произведение писателя лишено исторического колорита или, по выражению рецензента, как бы «переведено на язык современной беллетристики»<sup>48</sup>.

О других вопросах, затрагиваемых в книге Г. Ленобля, мы будем иметь возможность говорить в дальнейшем, в связи с решением той или иной конкретной проблемы.

Кроме названных выше исследований по истории советского исторического романа отдельными проблемами занимались авторы монографий об А.Н. Толстом – И. Векслер, В. Щербина, А. Алпатов, Л. Поляк, В. Баранов и др. В их работах на материале творчества Толстого ставились и общие вопросы, крупнейшим из которых был вопрос о социалистическом реализме и его многообразном воплощении в художественно-исторической прозе.

---

<sup>48</sup> Дукович Б. Г. Ленобль. История и литература // Звезда. 1961. № 5. С. 211.

Составители «Семинария «А.Н. Толстой»» И. Рождественская и А. Ходюк, внимательно прослеживая всю историю критики творчества А. Толстого и в том числе его исторической прозы, касаются и общих судеб исторического романа<sup>49</sup>.

Профессор П.Д. Краевский, составитель тематики вузовских семинарских занятий по историческому роману, дает в своей статье почти исчерпывающий обзор всех проблем советского исторического романа и намечает основные вехи в их решении<sup>50</sup>.

Принципу историзма посвящает свой недавно вышедший очерк Л. Александрова<sup>51</sup>. На большом фактическом материале рассматривается проблема перспективности как одно из неперменных качеств, свойственных историческому роману в литературе социалистического реализма (подробнее об этой книге на с. 348-352).

Во всех перечисленных трудах содержатся материалы, дающие возможность судить, какие вопросы, относящиеся к советскому историческому роману, возникали в разное время и в связи с различными обстоятельствами литературной жизни, как с большим или меньшим успехом решались эти вопросы, как происходило разветвление исторического романа и рождались его разновидности, обладающие своими особыми признаками, какие возникали в процессе литературной борьбы ложные теории, мешавшие успешному развитию жанра. Наша задача заключается в том, чтобы, выделив важнейшие вопросы исторического романа, трактовавшиеся в советской критике с первых лет ее существования и до настоящего времени, наметить возможные их решения в соответствии с принципами социалистического реализма.

Необходимо сразу условиться, что мы будем понимать под историческим романом, поскольку существуют разные, порой противоречивые, определения.

Известный философ и эстетик Г. Лукач полагал, что исторический роман не является самостоятельным жанром, что «нельзя найти ни одной существенной проблемы ни в содержании, ни в форме, которая встречалась бы только в историческом романе»<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> *Рождественская И.С., Ходюк А.Г.* А.Н. Толстой. Семинарий. Л.: Учеб. пед. изд-во Мин. просвещения РСФСР, 1962.

<sup>50</sup> *Краевский П.Д.* Семинар по советскому историческому роману // Семинарские занятия по художественной литературе / Под ред. проф. А.И. Ревякина. М.: МГЗПИ, 1960.

<sup>51</sup> *Александрова Л.П.* Советский исторический роман и вопросы историзма. Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1971.

<sup>52</sup> *Лукач Г.* Исторический роман и кризис буржуазного реализма // Литературный критик. 1938. № 7. С. 49.

Писатель С. Злобин тоже почти стирает разницу между историческим романом и романом на темы сегодняшнего дня. Оперировав понятием историзма, С. Злобин относит к историческому жанру некоторые произведения о нашей советской действительности, если в них изображаются события, способные влиять на ход исторического развития.

Писатель К. Гамсахурдиа, наоборот, все исторические романы называет современными – на том основании, что писатель, какую бы тему он ни избрал, не может оторваться от запросов и потребностей своего времени.

Эти теории остались, впрочем, единичными мнениями названных авторов и не нашли поддержки в специальной литературе. В советском литературоведении прочно утвердилось представление об историческом романе как об особом жанре, имеющем свои специфические особенности. «Историзм» не является его отличительным признаком, как полагал С. Злобин, потому что это качество является присущим всей литературе социалистического реализма.

Существует другой, очень простой, критерий. Исторический роман – это роман о прошлом, о том, что уже стало историей. Между временем автора и изображаемой эпохой должна образоваться временная дистанция, чтобы роман стал историческим. В историческом романе соотносятся, таким образом, две эпохи, и это соотношение теми или другими средствами доводится до читателя. С этим основным признаком естественно связан ряд других, из него вытекающих.

Важной особенностью исторического романа является иной способ получения «информации», чем в романе из современной жизни. В каждом современном романе представлена действительность, которую писатель непосредственно наблюдает. Это обстоятельство не исключает того, что писатель может пользоваться разнообразными письменными документами (газетными материалами, научными трудами, судебными отчетами, протоколами собраний, правительственными постановлениями, произведениями других писателей и т. д.), но они являются все же не основными, а дополнительными и вспомогательными средствами познания жизни. Иное дело в историческом романе, где возможность непосредственного общения с людьми исключена и автор для создания типических характеров принужден обращаться к документам как к основному источнику познания<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Один из исследователей исторического романа, А. Пауткин, указывает еще и на «скрытые жанровые законы», под которыми он понимает «опосредованность», «вторичность» восприятия действительности. «Ведь писатель, обращаясь мыслью к

Конечно, писатель, как бы глубоко и основательно он ни изучил архивные материалы, не может создать полноценного исторического романа, не имея богатого жизненного опыта, знания жизни своих современников, понимания их психологии, дум и устремлений. Только обогащенный массой наблюдений над окружающей жизнью, писатель имеет возможность вносить как бы поправки на своеобразие быта, уклада, иного душевного строя людей далеких эпох. Без знания жизни современной у него не было бы той основы, опираясь на которую, он может вносить свои коррективы. О громадном значении жизненных впечатлений для А. Толстого как исторического романиста говорит В. Щербина: «Живое ощущение давно прошедшей эпохи с ее бытом и психологией нельзя было дать только на основе исторических документов... А.Н. Толстой ясно осознавал связь художественной темы своих исторических картин со своими непосредственными впечатлениями, переполняющими человека с самых ранних детских лет»<sup>54</sup>.

Сам А. Толстой признает, что без знания современной деревни он не смог бы правдиво воспроизвести жизнь людей Петровской эпохи: «Я думаю, если бы я родился в городе, а не в деревне, не знал бы с детства тысячи вещей – эту зимнюю вьюгу в степях, в заброшенных деревнях, святки, избы, гаданья, лучину, овины, которые особым образом пахнут, – я, наверное, не мог бы так описать старую Москву. Картины старой Москвы звучали во мне глубокими детскими воспоминаниями. И отсюда появлялось ощущение эпохи, ее вещественность.

Этих людей, эти типы я потом проверял по историческим документам. Документы давали мне развитие романа, Но вкусовое, зрительное восприятие, идущее от глубоких детских впечатлений, те тонкие, едва уловимые вещи, о которых трудно рассказать, давали вещественность тому, что я описывал»<sup>55</sup>.

---

далекому прошлому, берется воссоздать и притом воссоздать со всей правдивостью жизнь, у которой у него, в сущности, нет прямых впечатлений» (*Пауткин А.И.* Советский исторический роман. С. 4.).

<sup>54</sup> Щербина В. А.Н. Толстой. М.: Советский писатель, 1956. С. 440.

<sup>55</sup> Толстой А.Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 13. М.: ГИХЛ, 1949. С. 414. Другой писатель, В.И. Язвицкий, также говорил о том, что хорошее знание жизни помогло ему как историческому романисту создавать образы людей далекого прошлого: «Вы спрашиваете об источниках для характеристики князей Рязановский, Воровского, Оболенских, Васенка и других. Скажу прямо, таких источников я не встречал. Я пользовался тем же методом создания портрета, каким пользовался Суриков для написания Меншикова в Березове, т. е. создал в воображении ряд эпизодов и подыскал в своем жизненном опыте те типажи, которые, по моему мнению, подходили к обстановке действия» (Письмо к Горскому А.Н. 16/V-1954 г. ЦГАЛИ. Ф. 585. Т. 2. Ед. хр. 17).

И все же знание современной жизни является в значительной мере результатом таланта, одаренности писателя, присущей ему способности наблюдать такие факты и явления в окружающей жизни, которых не замечают другие.

Для исторического романиста этого недостаточно. Он должен обладать еще эрудицией, знанием множества фактов, которых нельзя наблюдать, которые можно получить только путем тщательного изучения письменных документов. Таким образом, писатель находится в зависимости от документа. Трудно представить себе исторический роман без ссылок на документальные материалы, на письменные источники. В подлинном или переработанном виде, в отрывках или контаминациях документ присутствует в произведениях самых опытных писателей. Наличие документа имеет аргументирующую силу, вызывает ощущение достоверности сообщаемых исторических фактов.

Иначе, чем в романе на современную тему, решается в историческом романе проблема вымысла. Автор исторического романа ограничен в своем праве домысливать там, где речь идет о твердо зафиксированных историей фактах, имеющих историческое значение. Их нельзя игнорировать при осуществлении писателем своих творческих замыслов: наоборот, замыслы должны быть согласованы с конкретной исторической правдой. Автор же современного романа может целиком строить свои произведения на вымышленных лицах и вымышленных взаимоотношениях между ними.

Далее, рассказывая о прошлом, далеком или близком, писатель, с одной стороны, должен учитывать ограниченность понятий людей иной эпохи и судить о них по идейно-этическим нормам их времени, и, с другой стороны, выражать прямо или косвенно нашу точку зрения. Таким образом, в историческом романе, где соотносятся две эпохи, с двух позиций расцениваются поступки действующих лиц, тогда как в романе о нашем времени у писателя нет оснований для применения двух мерок.

Особую роль в романе о прошлом играет исторический колорит. Предполагается, что историческая действительность не известна читателю ни в основных существенных чертах, ни в мелких проявлениях. Перед писателем стоит задача воспроизвести общий характер эпохи через частное, особенное – детали быта, обстановки, одежды, нравы, язык – через все то, что обеспечивает не только живость изложения, но возможность более глубокого постижения исторических характеров.

Особенностью исторического романа, причем наиболее существенной, считают наличие в сюжете подлинных исторических лиц – государственных деятелей, полководцев, народных вождей и т. д. – в качестве центральных персонажей. Советские писатели в большинстве случаев именно так и строят свои произведения исторического жанра. Действительно, подлинный глубокий историзм может быть обеспечен в том случае, если героями романа являются известные исторические деятели, ибо в них можно видеть наиболее типических выразителей идей своей эпохи. Однако существуют и романы без исторических лиц – как в зарубежных литературах (романы Эркмана – Шатриана, Диккенса, Бальзака), так и в советской литературе («Золотой клюв» А. Караваевой); в принципе допустимость подобного рода романских конструкций отвергать нельзя, хотя они и менее эффективны. Поэтому следует считать, что только роман первого типа способен создать верное и глубокое отображение исторической эпохи, романы второго типа – это романы с ослабленным историзмом.

# Часть I

## ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ТЕОРИИ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

### Глава I

#### Борьба с формалистическими и вульгарно-социологическими тенденциями в теории исторического романа

В начале двадцатых годов рождается советская проза. Почти одновременно появляются и первые повествовательные произведения на исторические темы. Вначале это были небольшие очерки и рассказы, не претендовавшие на широкое изображение прошлого и воспроизводившие лишь отдельные эпизоды и картины дореволюционной действительности<sup>1</sup>. Только в середине двадцатых годов исторический роман завоевывает прочное место в советской литературе<sup>2</sup>.

Наибольшее внимание советского читателя и критики сразу привлекли произведения О. Форш, Ю. Тынянова, А. Чапыгина. Этих пи-

---

<sup>1</sup> К произведениям этого рода можно отнести: *Алтаев А., Феличо А.* От цепей к славе. Картины из жизни М.С. Щепкина. Пг.: Госиздат, 1920; *Гроссман Л.* Вторник у Каролины Павловой. Книгоиздательство писателей в Москве, 1920; *Шмелев И.* Неупиваемая чаша. Повесть о крестьянском художнике. М.: Задруга, 1922; *Замятин Е.* Три дня. Эпизод из восстания на «Потемкине». Пг.: Былое, 1922; *Замысловская Е.* 9 января. Пг.: Путь к знанию, 1924.

<sup>2</sup> Наибольший интерес у писателей вызывал революционный 1905 год и ближайшие связанные с ним события. К этой эпохе обращаются *И. Евдокимов* («Колокола», 1926), *В. Залезский* («На путях к революции», 1925; «Восемь побегов – двенадцать арестов», 1925), *П. Иванов* («От станка к баррикаде», 1925), *С. Григорьев* («Казарма», 1926), *Е. Замысловская* («Первый грозный вал», 1926). Столетняя годовщина восстания декабристов вызвала к жизни романы *Н. Аиужкина* («Декабристы», 1924), *Ю. Тынянова* («Кюхля», 1925) *М. Марич* («Северное сияние», 1925), *А. Алтаева* («Бунтари», 1926; «Декабрыта», 1926). Революционные крестьянские движения отражены в романах *А. Алтаева* («Стенькина волница», 1925), *А. Чапыгина* («Разин Степан», 1926), *М. Шишкевича* («Иван Болотников», 1926), *А. Караваевой* («Золотой клюв», 1926). О тяжелом положении крестьянства в эпоху крепостничества и помещичьей кабалы написаны романы *Я. Шаповаленко* («Город на костях», 1925; «Земля скорби и крови», 1926), *А. Зарина* («Скрипач», 1925), *К. Шильдкрета* («Скованные годы», 1926), *Ольги Форш* («Одеты камнем», 1925). Появляются произведения и на темы мировой истории: романы *Е. Замысловской* («1848 год», 1924; «1871 – Парижская коммуна», 1924), *Т. Левицкой-Ден* («Братья Гракхи», 1924) и др.

сателей и принято считать зачинателями советского исторического романа. Их исторические вещи выдержали испытание временем и до сих пор сохраняют свою ценность, в то время как многие другие произведения давно забыты.

Принципы, выраженные в партийных документах, в высказываниях А.М. Горького, однако, не сразу нашли отражение в специальной критической литературе, посвященной историческому роману. Первые критические отзывы и рецензии заключают в себе еще мало теоретических положений, которые определяли бы общее состояние советского исторического романа. Рецензенты проявляют естественную сдержанность в общих суждениях, вызванную как неразработанностью критериев в этой области литературы, так и молодостью жанра на его новом этапе.

Критикой все же были правильно отмечены такие характерные черты раннего исторического романа, как перегруженность документами, стремление к строгому соблюдению фактической достоверности, подчас подмена творческого вымысла прямым пересказом исторических материалов. Характерно, что исторический документ нередко рассматривается как нечто самодовлеющее и как бы не требующее особой художественной переработки<sup>3</sup>.

Критики, отмечая тяготение авторов, пишущих о прошлом, к документализму, к хроникальной форме, часто еще затрудняются в жанровом определении этих новых произведений. Так, рецензент отказывается признать «Северное сияние» М. Марич романом, ибо «в книге нет героя»<sup>4</sup>. Роман Ю. Тынянова «Кюхля» называют «полубеллетристическим» произведением<sup>5</sup>, «художественной биографией»<sup>6</sup>, произведением «без поэтического размаха»<sup>7</sup>.

Осторожность в оценках объясняется тем, что критика в большинстве случаев не находила в художественно-исторических произведениях нового типа привычного вымышленного сюжета, и эта особенность слабо ассоциировалась с понятием романа. Новые произведения

---

<sup>3</sup> Так, Л. Никулин в предисловии к роману «Адъютанты господ бога» пишет: «опубликованы сотни печатных листов-архивов, вышли сотни листов мемуаров и самый незначительный документ – глава из романа величайшего романиста в мире – истории» (*Никулин Л.* Адъютанты господ бога. М.: Молодая гвардия, 1927. С. 5). Здесь явно преувеличивается значение документа, который сам по себе рассматривается как явление эстетического порядка.

<sup>4</sup> *Губер В.* [Рец.] М. Марич. «Северное сияние». Роман из эпохи декабристов // Красная новь. 1926. № 11. С. 245.

<sup>5</sup> *Коган П. Ю.* [Рец.] Тынянов. «Кюхля» // На литературном посту. 1927. № 2. С. 42.

<sup>6</sup> *Розанов И.* [Рец.] «Кюхля» // Красная новь. 1926. № 3. С. 259.

<sup>7</sup> *Бродский Н.* [Рец.] «Кюхля» Ю. Тынянова // Катюрга и ссылка. 1926. № 27. С. 260.

не укладывались в старые жанровые рамки. Дореволюционный исторический роман был почти немислим без сюжетной интриги, строившейся на эпизодах жизни вымышленных героев. К концу XIX века в произведениях второстепенных беллетристов элемент занимательности становится все более обязательным. На этом фоне весьма разительными показались перемены, происшедшие в историческом романе в советское время. В середине 20-х гг. происходит становление исторического романа на принципиально новых основах. К истории обращаются для решения тех жгучих вопросов, которые выдвигаются самой жизнью, событиями современности. Октябрьская революция породила интерес к предшествующим революционным движениям, к выяснению «родословной революции». Огромная дистанция отделяет глубоко проблемные произведения А. Чапыгина, О. Форш, Ю. Тынянова от лубочных романов конца XIX в. – Е. Салиаса, Вс. Соловьева, А. Соколова, Б. Садовского и др. или от таких произведений предреволюционных лет, как популяризаторские, примитивно-дидактические повести В. Авенариуса или поверхностные, с установкой на сюжетную остроту, романы А. Алтаева. В творчестве советских писателей ясно чувствуется стремление к познанию подлинной исторической действительности и соответственно ослабевают интерес к сюжетно осложненным формам романа. Один из исследователей, анализируя «Кюхлю» Тынянова, отмечает именно эту особенность современного романа: «После весьма продолжительного увлечения приемами сюжетного развертывания, проблемами архитектоники... интерес перемещается в обратную сторону: с чисто конструктивных элементов романического повествования центр тяжести переносится на материал формовки»<sup>8</sup>.

Приведенные критические замечания об историческом романе имели частный характер и чаще всего относились к отдельным произведениям. Первой обобщающей работой была статья О. Немеровской «К проблеме современного исторического романа», напечатанная в октябрьской книжке журнала «Звезда» за 1927 год. Эта работа явилась как бы первым итогом беглых рецензентских откликов, разбросанных по разным журналам за предыдущие 2-3 года и была продиктована стремлением прийти к каким-то общим конструктивным выводам.

Статья О. Немеровской не лишена некоторых интересных наблюдений и, как первая попытка разобраться в особенностях раннего исторического романа, имела свое значение, но ошибочность и предвзятость исходных положений помешали автору развернуть сколь угодно состоятельную концепцию исторического романа.

---

<sup>8</sup> Сергеевский И. «Кюхля» // Печать и революция. 1926. № 3. С. 214.

Анализируя первые крупные художественно-исторические произведения, критик ставит своей целью определить их структурное своеобразие путем сравнения с дооктябрьской литературой и наметить ближайшие перспективы развития этого жанра. Установив, что старый дореволюционный исторический роман строился на смешении вымышленных и подлинно исторических элементов и что в первых советских исторических романах наблюдается тенденция к отказу от вымышленного сюжета, О. Немеровская приходит к выводу, что в результате исторический роман остался без героя. «Фабула исчезла сама собой. Литературный герой превратился в ненужный отросток, в аппендикс. Если и есть в историческом романе вымышленная фабульная линия, то она остается на втором плане, ступенькаясь перед историей, которая становится главным героем романа»<sup>9</sup>. Перегруженность документальным историческим материалом, составляющая основную особенность таких произведений, как «Северное сияние» М. Марич или «Кюхля» Ю. Тынянова, определяется как «тяжелая болезнь» исторического романа, ибо из литературы был изгнан герой, живущий своей сложной и разнообразной внутренней жизнью<sup>10</sup>. Вот почему на смену документальному роману должен был прийти, по мнению автора, новый тип романа, в котором был бы восстановлен а права чувствующий и думающий герой, и такой роман появился: это «Одеты камнем» и «Современники» О. Форш и «Смерть Вазир-Мухтара» Тынянова. Но этот психологизированный роман страдает противоположной крайностью – в нем на второй план отступает история. Исторический материал дан в виде «отдельных мазков». «Великие факты, героические события теряют интерес сами по себе и приобретают значение лишь в той мере, в какой они входят в жизнь героев. Растущий интерес к самодовлеющей человеческой личности приводит к все большему торжеству героя над эпохой»<sup>11</sup>.

Таким образом, критик устанавливает как бы два этапа или, вернее, две линии, поскольку речь идет о явлениях почти синхронных, в развитии советского исторического романа. В романах первой линии было много документально-исторического материала, но это были ро-

<sup>9</sup> Немеровская О. К проблеме современного исторического романа // Звезда. 1927. № 10. С. 122.

<sup>10</sup> Говоря о том, что «психологизм долгое время находился под строгим запретом», Немеровская развивает мысли, ранее высказанные Ю. Тыняновым: «Мы давно устали от тяжелого психологизма... стерлась психологическая повесть, с героем, который думает, думает. Психологическая нагрузка перестала быть нужным стержнем – она стала просто грузом» (Тынянов Ю. Литературное сегодня // Русский современник. 1924. № 1. С. 292).

<sup>11</sup> Немеровская О. К проблеме современного исторического романа. С. 125.

маны безгеройные, в романах второй линии появился герой, но стала исчезать история. Настоящего исторического романа, по мнению критика, еще не было. Такой роман еще должен быть создан.

О. Немеровская верно подмечает некоторые особенности раннего исторического романа. Увлечение писателей в одном случае документализмом, в другом психологизмом, действительно, имело место и часто переходило грани художественно-целесообразного, но эта концепция все же не ведет к правильному решению проблемы. Пытаясь наметить контуры будущего романа, автор статьи полагает, что он будет создан путем слияния и взаимодополнения двух отмеченных линий, то есть, с одной стороны, сокращения историко-документального материала и, с другой, более глубокой разработки характера исторического лица, выступающего в роли главного героя; исторический роман, таким образом, представляется автору чем-то вроде психологизированной хроники: от писателя ждут «переработки и свежего изображения того, что было, и тех, кто жил на самом деле», в дальнейшем роман должен пойти по пути «отмежевания от литературы фабулы и интриги, с завязкой и развязкой, композиционными эффектами».

Этот мыслимый исторический роман Немеровская противопоставляет дореволюционному «двуплановому» роману, где историческая линия сопровождалась «параллельно развертывающейся интригой». Советский роман, по этой концепции, может быть во всех случаях только одноплановым, т. е. лишенным вымышленной интриги. «Элементы исторические заменяют элементы литературные и тянут произведение к единству основной конструктивной линии»<sup>12</sup>.

Излишне говорить, что прогноз этот не оправдался. Процесс развития исторического романа не пошел по намеченной ему узкой тропе, а разлился широким потоком, в котором нашли место многие жанровые разновидности – романы фабульные и хроникальные, «одноплановые» и «двуплановые», романы историко-биографического типа и романы-эпопеи («исторические повествования») и т. д.

В своем стремлении уложить советский исторический роман в прокрустово ложе единой композиционной схемы О. Немеровская проглядела одно из самых значительных и ценных произведений середины 1920-х гг. – роман А. Чапыгина «Разин Степан», высоко оцененный Горьким уже после выхода его первых глав<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Там же. С. 127.

<sup>13</sup> В письме Ольге Форш 27 сентября 1926 г. Горький, хорошо отозвавшись о ее «Современниках» и «Кюхле» Тынянова, добавляет, что он «в совершенном восторге от “Разина” Чапыгина» (см.: *Форш О.* Четыре письма А.М. Горького // Звезда. 1941. № 6. С. 154).

Этот роман почти выпал из анализа, потому что его оказалось невозможно втиснуть в схему, его нельзя было отнести ни к документальному, ни к психологическому типу, а никакой иной линии в предложенной классификации для него не нашлось. А ведь именно в «Разине» были заложены те принципы, которые стали прочной основой плодотворного развития советского исторического романа в последующие годы. В сюжетное действие введено не только крупное историческое лицо, но и широкие народные массы как активная сила истории. Принцип народности нашел здесь впервые свое наиболее яркое воплощение.

О. Немеровская не заметила именно этой стороны в романе А. Чапыгина, уделив ему в своем обзоре всего несколько строк. Сосредоточив свое внимание на второстепенных моментах, критик утверждает, что А. Чапыгин пытается достичь исторической правды только «при помощи вальтер-скоттовских красок в изображении быта и огромного вещевого предметного материала» да еще путем «языковой стилизации». Неоцененным оказался тот факт, что в романе Чапыгина в качестве действующего лица выводится новый герой – масса, и это делает роман не только новым, но и исключительным по своему значению явленном в ранней советской исторической прозе.

Односторонний, по меньшей мере, характер наблюдений Немеровской объясняется в значительной степени влиянием формалистической методологии, которая в то время претендовала на роль единственно научной. В этом убеждает весь ход ее рассуждений о возникновении исторического романа. Обращение к исторической теме критик объясняет тем, что в современной литературе исчез герой. «Обеднение литературы в смысле готовых героев неизбежно должно было натолкнуть на обращение к историческому материалу. Писатель почувствовал, что больше не хочет врать и что надо писать о тех, кто действительно жил и существовал. Портрет писать вообще легче, чем рисовать вымышленную фигуру»<sup>14</sup>.

Так формалистически решается важнейший вопрос о причинах обращения к истории, о возникновении исторического жанра в советской литературе<sup>15</sup>. В своих объяснениях Немеровская исходит из тре-

---

<sup>14</sup> Немеровская О. К проблеме современного исторического романа. С. 126.

<sup>15</sup> Один из тогдашних вождей формализма Б. Эйхенбаум решал этот вопрос почти в том же духе: «Попытки строить роман на нашем бытовом современном материале неизменно оканчиваются неудачей, потому что материал этот слишком однозначен – он еще не звучит литературно, у него нет установки на героя... В такие моменты роман, ставший себе задачей дать людей и быт, естественно превращается в исторический» (Эйхенбаум Б. Мой современник. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929. С. 126).

бований литературной формы, а не социальных предпосылок, предопределивших в действительности появление нового жанра.

По-другому интерес к прошлому объяснял Горький. В статье «Народ должен знать свою историю» Горький писал, что история «нужна молодежи нашей для того, чтобы молодежь узнала героизм своих отцов», чтобы она увидела, как вырастали организаторы «гнева и мести» народа, как «появлялся итальянец Фра-Дольчино, немец Фома Мюнцер, чех Иван Гус, появлялись русские Иван Болотников, Степан Разин, Емельян Пугачев»<sup>16</sup>. В другом месте, говоря о задачах художественно-исторической литературы, Горький подчеркивает исключительное, жизненно-важное значение исторических знаний: «Знание прошлого указывает, что и как надо делать в настоящем, знание позволяет предвидеть будущее»<sup>17</sup>.

Влияние формалистических теорий еще больше чувствуется в двух следующих статьях О. Немеровской, посвященных творчеству Ю. Тынянова и О. Форш. Здесь нет и попытки раскрыть реально-историческое содержание романов, созданных этими авторами. Все усилия критика сводятся к тому, чтобы обнаружить приемы, с помощью которых писатели пытаются якобы приглушить звучание истории, сделать неузнаваемыми исторические события. В статье о Тынянове читаем: «Художественное произведение, используя этот материал, преломляет его по законам художественного творчества. Литература деформирует исторические факты – в этом ее принципиальное отличие от истории»<sup>18</sup>. Нельзя не видеть, что это простое повторение известных высказываний формалистов о сущности литературного процесса. В. Шкловский так объяснял взаимоотношения между литературой и жизненным материалом: «Попадая в литературу, факт глубоко деформируется в самой своей тематике, попадая в систему и окрашиваясь эмоциональным тоном ряда»<sup>19</sup>. Как видим, суждения О. Немеровской и В. Шкловского в этом вопросе совпадают даже терминологически<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 273.

<sup>17</sup> Там же. Т. 27. С. 489.

<sup>18</sup> Немеровская О. Тынянов-беллетрист // На литературном посту. 1928. № 19. С. 52.

<sup>19</sup> Шкловский В. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1928. С. 7.

<sup>20</sup> Характерно, что в том же журнале, где напечатана статья О. Немеровской, В. Ермилов разоблачает идеалистическую природу теории деформации в статье «Ученик гимназии Шкловского». В. Ермилов правильно замечает, что «теория эта абсолютно несовместима с марксистским литературоведением», что она «прямым ходом ведет к агностицизму», «логическим выводом из принятия теории деформации материала является полное отрицание значимости содержания в художественном произведении,

Признавая всеобщность, так сказать, закона деформации, Немеровская находит, что в нашей классической литературе «Л. Толстой первый не побоялся по-своему резко исказить историю», а в советской литературе на этот путь вступил Тынянов: у него история «дается читателю настолько сильно преломленная смелой и субъективной обработкой автора, что кажется порою совсем деформированной, по крайней мере, в сравнении с традиционным представлением читателя»<sup>21</sup>.

Сосредоточив все свое внимание на парадоксальности стиля Тынянова, на своеобразных метафорах, «неожиданных параллелях, непривычных ассоциациях» в романе «Смерть Вазир-Мухтара», критик забывает сказать о главном – представляет ли роман вообще какую-либо ценность с исторической точки зрения: он не видит за всем своеобразием стиля Тынянова того, что в романе нашли отражение некоторые стороны исторической действительности, и приходит к выводу, что Тынянов просто «обманывает своего читателя».

С теорией «обмана» Немеровская подходит и к творчеству Ольги Форш, отказываясь признать ее романы подлинно историческими. История в романе «Одеты камнем» – это «авторский обман, пропуск для ввода в него тех психологических элементов, привычных русской дореволюционной литературе, которым не было места в беллетристике в момент выхода книги в свет. Обман удался»<sup>22</sup>. По мнению критика, исторической эпохи в романе нет, есть лишь «фон давно прошедших десятилетий», «экзотика», история «фантастически преломлена» через мемуары полубезумного главного героя романа Сергея Русанина. В романе «Современники» история также оказывается лишь «декорацией», «пышной бутафорией», которые необходимы Форш «для разрисовки своих психологических узоров» по канве «наиболее темных и неосвещенных в биографии Гоголя моментов»<sup>23</sup>. Такое сведение всех исторических моментов в романах Форш к чистой бутафории было результатом следования все той же историко-нигилистической теории В. Шкловского, выступавшей под разными названиями – «деформации», «преломления», «остранения». С позиций этой теории реальная значимость любого художественного произведения обесценивается, а его содержание становится предметом своеобразной игры, эксперимента и авторского произвола. Занявшись «морфологией» исторического романа, Немеровская не обратила внимания на его социологию.

---

ибо теория эта отводит активную роль форме и совершенно пассивную – содержанию» (На литературном посту. 1929. № 7. С. 18, 19).

<sup>21</sup> Немеровская О. Тынянов-беллетрист. С. 52.

<sup>22</sup> Немеровская О. Путь Ольги Форш // Звезда. 1930. № 2. С. 205.

<sup>23</sup> Там же. С. 208.

Вопросами исторического романа немало занимались и сами формалисты. В 20-е гг. «формальная школа» проявляла необычайную активность и занимала воинствующую позицию в литературоведении. Еще в 1916 г. группа молодых исследователей объединилась в «Общество изучения поэтического языка» – «Опояз». В последующие годы члены «Опояза» и примыкавшие к ним теоретики выпустили в свет много работ по вопросам поэтического языка, стиля, жанра, стихосложения, в которых законы развития художественной литературы рассматривались вне зависимости от фактов внелитературного ряда, т. е. прежде всего от условий общественной жизни. Формалисты считали себя единственными представителями науки в литературоведении. Старые школы – культурно-историческая, психологическая и др. – себя изжили, марксистское литературоведение еще не окрепло, и формалисты полагали, что у них нет серьезных противников. «Незачем было ломиться в двери, потому что никаких дверей не оказалось», – говорил Б. Эйхенбаум<sup>24</sup>. Литературоведение, по его словам, находилось «в несколько обморочном состоянии»<sup>25</sup>. Критиков, устанавливавших генетическую связь литературы с социальными факторами, представители формального или морфологического метода пренебрежительно называли дилетантами, эклектиками и даже метафизиками.

В связи с большой активностью формалистов в критике высказывались справедливые опасения, что геллертерские труды формалистов могут иметь отрицательное воздействие на молодое советское литературоведение. Констатировалась «узость, фатальная ограниченность, какая-то слепота – выхолащивание из литературы всего, кроме слога, и непонимание истинного генезиса этого слога» в работах формалистов, а с другой стороны, признавалась их эрудиция, их исследовательские успехи в области литературной технологии: «Формалисты первого призыва настолько зрелы и авторитетны, что создают на наших глазах традицию, целую школу», и нет еще труда, где бы «марксисты-словесники выступили бы так же организованно и с такой же культурой и технической изощренностью исследования»<sup>26</sup>. Этим и объясняется, что в плен к формалистам нередко попадали и некоторые из тех критиков, которые не имели непосредственного отношения к их школе.

К историческому роману сторонники «формальной школы» подходили с точки зрения своих общих представлений о поэтических фор-

---

<sup>24</sup> Эйхенбаум Б. Литература. Л.: Рабочее изд-во «Прибой», 1927. С. 119

<sup>25</sup> Эйхенбаум Б. Творчество Ю. Тынянова // Звезда. 1941. № 1. С. 119.

<sup>26</sup> Пиксанов Н. О сборнике молодых литературоведов-формалистов // На литературном посту. 1927. № 4. С. 22–23.

мах. Жанры беспрерывно меняются и обновляются по своим имманентным законам. На смену устаревшим, ставшим привычными, приходят новые жанры, способные вновь обострить восприимчивость читателя. Роман тоже стал отживающим жанром, В. Шкловский писал: «Заинтересованность в романе давно пережита. Организм читателя вакцинизирован вымыслом, интерес к сюжету, к судьбе героя упал настолько, что Алексей Максимович Горький печатает свой роман “Клим Самгин” сразу в двух журналах, причем в одном идет начало, а в другом – конец... Роман существует, но существует как свет угасшей звезды»<sup>27</sup>. Зато, по мнению Шкловского, исключительным успехом стала пользоваться мемуарная литература. «Никогда еще, а только сейчас, во время, нами предсказанное, не существовали одновременно на рынке мемуары Щепкина, Анненкова, Вигеля, Вульфа, Сушковой; они еще недавно были библиографической редкостью. Панаева со своими воспоминаниями читается лучше, чем роман Шолохова»<sup>28</sup>.

Свое отрицательное отношение к вымыслу В. Шкловский высказывает и в критических замечаниях по поводу романов О. Форш: «Нельзя пририсовать птичьи ноги к лошади, – птичьи ноги можно пририсовать только к дракону, потому что дракон не существует»<sup>29</sup>.

Б. Эйхенбаум также считал роман пережиточной формой и выдвигал в качестве его заменителей различные виды документальной литературы – очерк, эссе, сказ, дневник, хронику, фельетон, биографическую повесть. В статье «В поисках жанра» он утверждал, что «под вопрос поставлен самый жанр романа в его традиционном виде... Отмирают традиционные конструктивные элементы повествовательных жанров – герой, пейзаж, любовь и т. д.»<sup>30</sup>. По мнению Эйхенбаума, в новых жанровых разновидностях, идущих на смену роману, «перестанут выдумывать». Он сочувственно цитирует слова Л. Толстого, предсказывавшего гибель традиционных жанров: «Будет совестно сочинять про какого-нибудь выдуманного Ивана Ивановича или Марью Петровну. Писатели, если они будут, будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им случилось наблюдать в жизни». «Явилась, – продолжает Эйхенбаум, – действительно тяга к чистому повествованию – к рассказыванию отдельных сцен, к воспоминаниям, к форме хроники, к эпистолярным жанрам... Зарождается новый эпос, в котором новое значение получают описатель-

---

<sup>27</sup> Шкловский В. Китовые мели и фарватеры // Новый Лэф. 1928. № 9. С. 28.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же. С. 30.

<sup>30</sup> Эйхенбаум Б. Литература. Теория, критика, полемика. Л.: Рабочее изд-во «Прибой», 1927. С. 292–293.

ные детали, анекдоты, каламбуры и т. д.»<sup>31</sup> Это та же точка зрения, которую отстаивал и В. Шкловский<sup>32</sup>.

В этом пункте формалисты полностью смыкались с «лефовцами», с их теориями «производственного» искусства, «литературы факта», с их отрицанием «искусства вымысла». «Новый Леф» повел настоящий поход против романа в этом направлении. В одной из статей говорилось: «Теперь уже опытом установлено, что роман не может фиксировать факты, но он может быть “отображением действительности”, потому что сюжетная конструкция нейтрализует реальный материал, лишая его всех специфических качеств»<sup>33</sup>.

Отрицательное отношение к роману формалисты перенесли и на его историческую разновидность. Они выступают против исторического романа в его традиционной форме. Неверие в познавательную силу исторического романа в наиболее развернутом виде изложил В. Шкловский в работе «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”». Наряду с наблюдениями над конкретными особенностями этого произведения Шкловский высказывает некоторые общие суждения по поводу исторического романа. Суть их сводится, как мы уже видели, к тому, что каждый жизненный факт, «попадая в литературу, глубоко деформируется в самой своей тематике»<sup>34</sup>. При этом характер и направление деформации зависят от особенностей жанра: «Факт должен быть принят жанром». Один и тот же факт может истолковываться по-разному – в зависимости от характера избранного жанра.

В качестве примера Шкловский приводит один факт из автобиографии Толстого – о том, как он в молодости стегал себя веревкой. Этот факт может быть разгадан и как религиозное истязание, и как эротическое. Если бы Толстой написал свою биографию «в стиле исповеди Руссо», тогда это была бы «соблазнительная книга», в которой уместно было бы эротическое объяснение поступка, но он написал

---

<sup>31</sup> Там же. С. 294.

<sup>32</sup> Критикуя формалистов за предпочтение, оказываемое им мемуарной литературе, обозреватель журнала «На литературном посту», однако, с неоправданной резкостью расценивает эту литературу: «Шкловский торжествует: в книжных магазинах хорош идут мемуары! Но разве, спросим мы, уход какой-либо группы читателей от Фадеева, Гладкова и Либединского к щебетанию легкомысленных барышень и милых дам, типа Сушковой и Щепкиной-Куперник, имеет социально положительное значение? Не вправе ли мы видеть здесь, прежде всего, бегство от современности в “доброе” старое прошлое?» (Библиографический обзор «По журналам» // На литературном посту. 1928. № 22. С. 64.)

<sup>33</sup> Новый Леф. 1928. № 8. С. 55.

<sup>34</sup> Шкловский В. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого... С. 7.

книгу в другом жанре «и выбрал жанр как систему определенной деформации материала»<sup>35</sup>, исключаящей это объяснение.

Нельзя не видеть, что здесь зависимость явлений поставлена на голову: не жанр объясняется жизненными фактами, а, наоборот, факты получают свое объяснение из особенностей жанра. Жанр деспотически господствует над писателем, влияет на ход его мысли, определяет направление творчества. Шкловский так и говорит: «Автор иногда оказывается жертвой жанра. Гоголь сам несколько смущен эффектом “Переписки”, он сказал не то, что хотел, потому что бытие литературного жанра, в конечном счете, определяет писательское сознание»<sup>36</sup>. В отношении к историческому роману это означает, что каждый факт, попадая в литературу и подчиняясь требованиям жанра, до такой степени меняется, что теряет соответствие действительности<sup>37</sup>. С этой точки зрения историческая ценность романа «Война и мир» представляется исследователю весьма незначительной. «Но так как у нас часто относятся к литературным произведениям как к историческим источникам, не учитывая деформирующей силы художественной формы, всей механики творчества и первоначальной целевой установки автора, то нужно дать несколько указаний на то, что историческим источником или средством для познания по истории двенадцатого года “Война и мир” ни в коем случае служить не может»<sup>38</sup>.

С другой стороны, стараясь подвести какие-то социологические основания под явно формалистические рассуждения, В. Шкловский объясняет отступление Толстого от исторической правды его классовым мировоззрением. Толстой – «самый помещичий писатель». Он «хотел написать роман дворянский, хотел компенсировать сознание своих современников за Крымское поражение. Его Бородино это – Малахов Курган, и Наполеон I связан с Наполеоном III»<sup>39</sup>. Толстой, следо-

---

<sup>35</sup> Шкловский В. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого... С. 9.

<sup>36</sup> Там же. С. 199.

<sup>37</sup> Впоследствии В. Шкловский стал отходить от этих взглядов. Рассматривая в 1937 г. роман Тынянова «Пушкин», Шкловский считает ценным то, что поэт показан в нем «в деле», в поэтическом труде, а не в интимных переживаниях, как у Вересаева, что в романе «мы видим классовую борьбу», «1812-й год» (*Шкловский В. Роман Юрия Тынянова «Пушкин» // Литературный критик. 1937. № 8. С. 132, 133*). В последних работах Шкловский полностью отрывается от прежних своих теорий: «Я исхожу из того, – пишет он, – что создание подлинно художественного произведения в основе своей является познанием мира, своеобразным по характеру, более или менее правильным его отражением» (*Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М.: Сов. писатель, 1953. С. 9*).

<sup>38</sup> Шкловский В. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого... С. 36–37.

<sup>39</sup> Там же. С. 239.

вательно, в романе «Война и мир» изобразил не столько 1812 год, сколько свою эпоху, 1850–1860 годы; роман этот имеет не исторический, а скорее политический характер, и «Наполеон III истинный враг Толстого, истинная его цель в попадании»<sup>40</sup>. «Модернизация героев» и событий не позволяет считать роман надежным источником при изучении эпохи 1812 года. И вообще, заявляет критик в другом месте, «те книги, которые мы сейчас пишем про историю, – это книги про настоящее, потому что занятие историей, кажется, это говорит Борис Эйхенбаум, это один из методов изучения современности»<sup>41</sup>.

Метод В. Шкловского в книге «Матерьял и стиль...» явно эклектичен. Исследователь к объяснению творчества Толстого идет то от формы и жанра, то от «классовости». Но в одном и другом случае он приходит к отрицанию историчности романа. В первом случае историзм разрушается по закону «деформации», во втором – в результате «модернизации героев».

Неверие в исторический роман обычного типа, «с фабулой, с интригой», с вымышленными лицами и фактами объясняется нелюбовь формалистов к социологическим обобщениям, к широким аспектам в изображении минувших эпох. Они крайне суживают тематический диапазон произведений исторического жанра, признавая, главным образом, бесфабульный биографический роман, конденсирующий всякого рода исторические частности и в наибольшей мере отвечающий принципам фактографии.

Что понимается под романом этого типа, видно и из высказывания Б. Эйхенбаума: «Мы вступили в полосу нового развития исторического и биографического романа. Это – естественный результат эстетического интереса к мемуарной литературе, к исторической экзотике... Для современности характерно развитие именно биографической хроники, в центре которой – вопрос человеческой судьбы. Преобладающим материалом являются не исторические события, а выдающиеся люди, строящие свою судьбу, – писатели, музыканты, художники. Целые серии таких историко-биографических романов появляются сейчас и во Франции, и в Германии. То же явление заметно и у нас»<sup>42</sup>.

Действительно, в двадцатые годы на Западе и особенно во Франции появилось множество биографических романов (*biographies romancées*), посвященных выдающимся представителям науки и искусства. Положил начало этому жанру французский писатель Андре Мо-

---

<sup>40</sup> Шкловский В. Об историческом романе и о Юрии Тынянове // Звезда. 1933. № 4. С. 167.

<sup>41</sup> Шкловский В. Китовые мели и фарватеры. С. 30

<sup>42</sup> Эйхенбаум Б. Мой современник. С. 126–127.

руа романом о Шелли, а вслед за ним стали появляться один за другим романы о Бальзаке, Рембо, Моцарте, Гофмане, Стендале, Гёте, Колумбе, Бомарше, Расине, Бодлере и др. В Англии этому жанру отдал дань Честертон, в Германии – Эмиль Людвиг. Новый роман быстро вошел в моду. Издательства стали издавать такие книги сериями. Литературоведы, романисты, журналисты – все почувствовали себя призванными стать биографами знаменитых людей и бросились, по словам исследователя, «разрабатывать новооткрытый литературный Клондайк»<sup>43</sup>.

В эти же годы появился биографический роман и в советской литературе, но он создавался на совершенно иной основе. Советский роман коренным образом отличался от беллетризованных биографий западной буржуазной литературы, наводнивших книжные рынки. Для романов Андре Моруа или Эмиля Людвига характерен интерес к интимной стороне жизни исторических лиц, ко всякого рода сенсациям и фактам анекдотического порядка. Социальный смысл деятельности того или другого исторического лица менее всего интересовал этих писателей, и они могли уделять одинаковое внимание и революционным деятелям и идеологам империализма<sup>44</sup>. В лучших советских биографических романах выдающийся исторический деятель выступает прежде всего как выразитель идей своей эпохи, так или иначе связанный с событиями своего времени, с жизнью народа<sup>45</sup>.

Б. Эйхенбаум ставит перед историческим романом гораздо более «скромные» задачи: изображать индивидуальные судьбы героев, вещный мир, «историческую экзотику»<sup>46</sup>.

В своей собственной художественно-творческой практике Б. Эйхенбаум и В. Шкловский дали образцы произведений, обильно насыщенных «деталью жизни» и всяческими курьезами. «Мемуарный» роман Б. Эйхенбаума «Маршрут в бессмертие» представляет собой, по определению автора, нечто вроде «исторической карикатуры или исторического фарса», в котором день за днем показана жизнь одного из дворянских маньяков простого века, «Дон-Кихота низшей породы»

<sup>43</sup> Фрид Я. Романизированные биографии // Новый мир. 1928. № 10. С. 249.

<sup>44</sup> См.: Аникст А. Два пути развития исторического романа // Литературная газета. 1947, 9 мая.

<sup>45</sup> Однако некоторые писатели отдали все же дань и «западной моде»: П. Павленко в «Тринадцатой повести» (1929), С. Сергеев-Ценский в романах «Невеста Пушкина», «Гоголь уходит в ночь», «Мишель Лермонтов», В. Каменский в романе «Пушкин и Дантес» (1928). Посвятив свои произведения корифеям литературы, они делают упор на любовные похождения, мелкие бытовые факты, патологические явления. (См. статьи и рецензии В. Гоффеншера [Молодая гвардия. 1929. № 10], И. Сергиевского [Печать и революция. 1928. № 8], В. Перцова [Литературная критика. 1933. № 2]).

<sup>46</sup> Эйхенбаум Б. Мой современник. С. 127.

Макарова. Жизнь Макарова описана на основе оставленных им воспоминаний, которое характеризуются автором как «исключительная по пошлости и классовой ограниченности фанфаронада на тему об обидах, претерпенных российским дворянством на протяжении почти всего XIX века»<sup>47</sup>. В этом романе есть, действительно, сколько угодно «исторической экзотики», приведено множество анекдотов, рассказов о чудачествах и нелепых выходках Макарова, но нет подлинной истории или она представлена в кривом зеркале восприятия героя.

По такому же методу строятся некоторые исторические повести В. Шкловского. В 1930 г. вышла его «Кратная, но достоверная повесть о дворянине Болотове», в 1931 г. – «Житие архиерейского служки» – «высокоправдивая, хотя и не героическая книга», по определению автора. В основу «Жития» положено «Истинное повествование или жизнь Г.И. Добрынина, им самом написанная». В повести рассказывается о похождениях Добрынина, «российского Жилблаза» XVIII века, делающего карьеру путем угодливости, взяточничества, ростовщичества и всяких авантюр. Добрынин приходит в соприкосновение с людьми самых разнообразных общественных прослоек – с представителями высшего духовенства и чиновничества, с монахами, помещиками, офицерами, но описание их жизни дается в отрыве от социальных событий эпохи и сводится в конце концов к длинному ряду анекдотических эпизодов и курьезов. В повести нет никаких упоминаний о главных фактах и событиях того времени – о крепостничестве, о пугачевском восстании. Сообщения о некоторых больших фактах истории вкрапливаются мимоходом, как нечто отдаленное и к делу не относящееся: «Жизнь там, за стенами, текла и изменялась», или «известно было, что наступают русские сохи на башкирские земли, и башкиры волнуются»<sup>48</sup>. Читатель все время ждет чего-то значительного от рассказа о приключениях «счастьеискателя» Добрынина, но его ожидания не оправдываются, ибо автор обходит столбовые дороги истории, пробираясь по обочинам. Вот почему можно сказать, что «Житие» – это историческая повесть без настоящей истории.

Тяготение формалистов к мемуарно-биографическим жанрам, своеобразно понимаемым, отсутствие интереса к той линии романа, которая представлена именами А. Чапыгина («Разин Степан»), Г. Шторма («Повесть о Болотникове»), С. Злобина («Салават Юлаев»), то есть ро-

---

<sup>47</sup> *Эйхенбаум Б.* Маршрут в бессмертие. Жизнь и подвиги чухломского дворянина и международного лексикографа Николая Петровича Макарова. М.: Советская литература, 1933. С. 6.

<sup>48</sup> *Шкловский В.* Житие архиерейского служки. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. С. 91.

мана о массовых народных движениях, крайне узкое представление об историзме в художественной литературе, отрицание закона «отражения», идеалистические теории «деформации», «преломления», «отстранения» – все это не позволяло представителям формальной школы сделать какой-либо вклад в изучение исторического романа. Конечно, библиологические раскопки формалистов, их требование опираться на показания письменных документов – свидетелей истории, внимание к стилю произведений имели свое значение, вводя в обиход новые объекты исследования, приучая к точности анализа, к изучению всех элементов художественной формы, но эти качества не могли быть использованы формалистами для построения научной теории жанра вследствие ошибочности их общих установок.

Говоря о формалистско-лефовской борьбе с романом и выдвигании документальных жанров, мемуарной и биографической литературы, нельзя обойти молчанием вопрос о появлении в середине двадцатых годов так называемых литературных монтажей, выросших на почве крайнего увлечения все тем же документализмом. Монтажи обычно посвящались литературным деятелям прошлого. Они представляли собой соединение разнообразных документальных свидетельств, расположенных в хронологическом порядке с таким расчетом, чтобы, по возможности, были охвачены все этапы жизненного пути писателя.

Особенностью монтажного жанра является то, что составитель совершенно отказывается от интерпретации фактов и полностью отдается во власть исторического документа<sup>49</sup>.

Горячими защитниками монтажей были лефовцы. Н. Чужак видел в монтаже, наравне с другими видами «литературы факта», «центр тяжести художества нашей эпохи»<sup>50</sup>. Шкловский сам был автором полумонтажной книги «Матвей Комаров, житель города Москвы» (1929), подвергшейся обстоятельному критическому разбору как образец не оправдавшего себя литературного жанра<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Основание этому литературному жанру положил В. Вересаев своей двухтомной работой «Пушкин в жизни», которая печаталась в 1926–1927 гг. и затем много раз переиздавалась. Вслед за ней стали появляться в большом количестве другие монтажи: *Гроссман Л.П.* Достоевский на жизненном пути. М., 1928; *Апостолов Н.Н.* Живой Толстой. М., 1928; *Островский А.Г.* Тургенев в записях современников. Л., 1929; *Он же.* Молодой Толстой в записях современников. Л., 1929; *Щеголев П.Е.* Книга о Лермонтове. Л., 1929; *Аиукин Н.* Живой Пушкин. М., 1926; *Он же.* Валерий Брюсов. М., 1929. *Иссерлин Е.М., Хмельницкая Т.Ю.* Н.А. Некрасов. Л., 1930; *Немеровская О., Вольпе Ц.* Судьба Блока. Л., 1930. *Вересаев В.* Н.В. Гоголь в жизни. М.; Л., 1933.

<sup>50</sup> *Чужак Н.* Литература жизнестроения // Новый Леф. 1928. № 11. С. 15.

<sup>51</sup> *Гуковский Г.* Шкловский как историк литературы // Звезда. 1930. № 1. С. 191–216.

В. Шкловский и Б. Эйхенбаум охотно выступали редакторами литературных монтажей с исследовательским уклоном<sup>52</sup>.

Неумеренные, мало обоснованные похвалы раздавались иногда по поводу отдельных монтажных изданий. Преклонение перед документом у некоторых сторонников этого жанра доходило до того, что даже явно неверные факты признавались ценными, раз они где-либо зафиксированы<sup>53</sup>.

Монтажная литература оказалась недолговечной. Биографический монтаж, возникнув во второй половине двадцатых годов, к началу следующего десятилетия уже стал исчезать. «От бурного потока оставался пересыхающий ручеек», – говорит критик<sup>54</sup>.

Уже в начале своего появления монтаж вызвал серьезные возражения в критике. Увлечение монтажным жанром свидетельствует об идейной нетребовательности составителей, о нездоровом интересе к пикантным эпизодам в жизни писателей, к их «слабостям». С этой точки зрения серьезная критика с осуждением отнеслась и к двум книгам Вересаева «Пушкин в жизни», несмотря на то, что эта работа была более удачной, чем другие сочинения этого рода. В одной рецензии читаем: «Вересаев собрал много интересного и увлекательного материала, но пока что этот материал, во-первых, во многом еще случаен, во-вторых, недостаточен. В таком виде, как книги сейчас изданы, – они безусловно не достигают своей цели и дают Пушкина во вкусе мещанства с точным перечнем количества пережитых “любвей”, но без охвата его гениальных творческих устремлений»<sup>55</sup>.

Еще более резко о книгах Вересаева отозвался в связи с их переизданием в 1932 г. И. Сергиевский. Он признает, что автором довольно умело подобраны и скомпонованы отрывки из различных мемуарно-эпистолярных источников о Пушкине и его эпохе. Но в итоге получил-

---

<sup>52</sup> Г. Гуковский писал по поводу отредактированных ими книг (*Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Слоvesность и коммерция / Под ред. В.В. Шкловского и Б.М. Эйхенбаума. М., 1929; *Аронсон М., Рейсер С.* Кружки и салоны / Под ред. Б.М. Эйхенбаума. Л.: Прибой, 1929): «Неужели путь монтажирования признается законным путем научного изучения и Б. Эйхенбаумом и В. Шкловским?» (Там же. С. 200).

<sup>53</sup> Вот одно из таких высказываний по поводу книги В. Вересаева «Пушкин в жизни»: «Многие сведения, приводимые в этой книге, недостоверны и носят все признаки слухов, сплетен, легенды. Но ведь живой человек характерен не только подлинными событиями своей жизни, но и теми легендами, которые вокруг него создаются, теми слухами и сплетнями, к которым он подает повод» (*Евдокимов И.* Пушкин в жизни // Красная новь. № 11. С. 237).

<sup>54</sup> *Сергиевский И.* Агония жанра // Литературный критик. 1933. № 3. С. 144.

<sup>55</sup> *Машиц-Веров И.* [Рец.] «Пушкин в жизни» В. Вересаева // На литературном посту. 1927. № 5–6. С. 99.

ся образ, «от начала до конца представляющий собой плод поэтической фантазии Вересаева, образ в достаточной мере вульгаризованный и опошленный». Вересаевым развивается «концепция поэта, по первому требованию Аполлона чудодейственно уносящегося в заоблачные выси, и, по отправлении поэтического жертвоприношения, столь же чудодейственно превращающегося в не обремененного размышлениями светского хлыща... Мы думаем, – заканчивает автор, – что вересаевский роман представляет собою нечто глубоко реакционное»<sup>56</sup>. И критик приходит к несколько преувеличенно-жесткому выводу, что «монтаж как литературный жанр представляет собою продукт окончательного разложения буржуазной исторической беллетристики, пытающейся прикрыть свое идеологическое убожество беспредметным формальным оригинальничаньем»<sup>57</sup>.

Отрицательные суждения высказывались и по поводу других изданий. Так, «Звезда» писала: «Монтаж – явление по самой природе дефектное и промежуточное. Он питается одновременно соками и науки и беллетристики, скорее в ущерб, нежели на пользу той и другой. Монтаж, благодаря своим жанровым особенностям, позволяет составителю уклоняться от теоретического обобщения материала»<sup>58</sup>.

Литературный монтаж стал пользоваться все меньшим признанием по мере того, как усиливались требования к историческому жанру и укреплялось убеждение в необходимости воспроизводить прошлое на основе глубокого, историко-материалистического изучения. Погоня за фактической достоверностью, скрупулезное собирание редких и мельчайших деталей, которыми увлекались некоторые исследователи литературы<sup>59</sup>, должны были уступить место типическому изображению жизни и характеров литературных деятелей в связи с раскрытием основных закономерностей исторического процесса.

Недооценка исторического романа как средства художественного познания действительности характерна и для другого течения в литературоведении двадцатых годов, ставшего известным впоследствии под названием вульгарно-социологического. Оно нашло свое выражение и в рапповских нападках на писателей-попутчиков, которым отка-

---

<sup>56</sup> *Сергиевский И.* Агония жанра. С. 143–144.

<sup>57</sup> Там же. С. 146.

<sup>58</sup> *Орлов Вл.* Рец. на книгу О. Немеровской и Ц. Вольпе Судьба Блока. Изд-во писателей в Ленинграде, 1930 // *Звезда*. 1930. № 2. С. 237.

<sup>59</sup> Л. Гроссман в своей полубеллетристической вещи «Пушкин в театральных креслах» выражал сожаление, что мы до сих пор не можем похвалиться исследованием о костюмах Александр Пушкина (*Гроссман Л.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Современные проблемы. Т. 1. С. 24).

зывали в доверии, в способности служить своим творчеством общему делу пролетарской революции, и в механическом перенесении в литературу метода диалектического материализма, и в выдвинутом Переверзевым принципе так называемой «абсолютной детерминированности» творчества писателя. Вульгарная социология в критике принимала самые различные формы, вступая иногда в сочетание с формализмом, как в формально-социологической теории Арватова или в «социологическом методе» Сакулина. В отличие от «чистых» формалистов вульгарные социологи не отрывали литературу от социального бытия, но они примитивно и прямолинейно устанавливали связь между художественным образом и классовой идеологией. Упрощенно-социологический подход к художественным произведениям представлял собою наивную попытку теоретически осмыслить сложные явления искусства с позиций, которые его защитникам казались марксистскими. При таком подходе к произведениям искусства художественная форма исчезала из поля наблюдения и произведение превращалось в простую иллюстрацию определенных политических тезисов.

Сторонники вульгарно-социологического изучения литературы в своих работах, посвященных историческому роману, приходили, в конце концов, к тем же выводам, что и формалисты (несмотря на диаметрально противоположность их исходных позиций), т. е. к отрицанию его познавательной ценности. Ярким образцом может служить книга И. Нусинова «Проблема исторического романа», посвященная анализу двух французских романов о революции конца XVIII в. – «Девяносто третий год» Виктора Гюго и «Боги жаждут» Анатоля Франса.

Исследователь приходит к выводу, что ни один из этих романов не только не дает правильного представления об изображаемой эпохе, но по существу и не может его дать. Они лишь помогают познать классовое сознание авторов этих произведений. «Творчество В. Гюго, как и творчество А. Франса, имеет объективное познавательное значение. Творчество первого – для познания французской буржуазной демократии и ее интеллигенции второй трети прошлого века, творчество второго – для познания определенных слоев французской мелкой буржуазии и ее интеллигенции конца XIX и начала XX века. В этом объективное познавательное значение и романов “Девяносто третий год” и “Боги жаждут”»<sup>60</sup>. Но оба писателя, по утверждению Нусинова, были далеки от понимания сущности исторического процесса, изображаемого ими. И дело не в том, что именно эти писатели были неспособны

---

<sup>60</sup> Нусинов И.М. Проблема исторического романа. М.; Л.: Государственное издательство, 1927. С. 308.

адекватно изобразить французскую революцию, а в том, что такова вообще особенность искусства. Художественное творчество, по Нусинову, всегда исторически и классово ограничено. «Желает ли того художник или не желает, время и класс одевают ему свои очки, через которые он видит прошлое. Он не волен их снять, как не волен скованный сбросить с себя кандалы, которые надел на него тюремщик»<sup>61</sup>. Пока существуют классы, действительность будет, по мнению автора, неизбежно искажаться в каждом художественном произведении в зависимости от интересов той социальной группы, к которой принадлежит писатель, и только в будущем бесклассовом обществе исторический роман достигает полной объективности.

Такую же точку зрения высказывает Нусинов в рецензии на книгу В. Шкловского «Матерьял и стиль...». Нусинов принимает всерьез новый «социологический» метод Шкловского и целиком соглашается с его выводами. «Своей социологической выучкой, – пишет Нусинов, – Шкловский пришел к сознанию того, что исторический роман не есть исторический источник и что целеустановка автора влияет на деформацию материала. Но эти положения давно более четко были сформулированы марксистским литературоведением. Марксисты уже не раз выясняли, во-первых, что исторический роман есть в первую очередь документ для познания эпохи и класса, которые его создали, а не эпохи, которая описывается в романе»<sup>62</sup>.

Эти взгляды Нусинова соответствовали распространенной в те годы среди некоторой части историков, писателей, критиков формулировке: «история есть политика, опрокинутая в прошлое». Анализируя исторические романы, Нусинов исходит из того, что историческая наука не ставит своей целью изучать объективные законы развития общества. Подняв в работе важнейший вопрос – как соотносятся в романе история и современность – вопрос, являющийся до сих пор предметом споров<sup>63</sup>, он дает наихудшее его решение. В его истолковании из двучленного сочетания – история и современность – остается только второй член. Кроме того, автор книги не делает различия между буржуазным и пролетарским отношением к историческому прошлому. «Классы, – говорит он, – вынуждены были для удержания своих позиций и завоевания новых поработить не только современное им человечество, но и его историю. Бесклассовое общество, не зная порабо-

<sup>61</sup> Нусинов И.М. Проблема исторического романа. С. 13.

<sup>62</sup> Нусинов И.М. Запоздалые открытия // Литература и марксизм. 1929. № 5. С. 29.

<sup>63</sup> См.: Злобин С. О моей работе над историческим романом // Советская литература и вопросы мастерства. Вып.1. М.: Сов. писатель, 1957; Ленобль Г. История и современность. К спорам об историческом романе // Дружба народов. 1949. № 11.

щенного человечества, освободит книгу истории от той пыли классового субъективизма, которая веками покрывала любую страницу классово-исторической науки и классового исторического искусства»<sup>64</sup>. Пролетарский художник, следовательно, так же не может освободиться от субъективизма, т. е. ограниченности в понимании прошлого, как и буржуазный, не может снять «очки», по выражению исследователя, сквозь которые историческая действительность всегда представляется субъективно препарированной. Один из рецензентов книги Нусинова справедливо замечает, что при чтении ее «местами возникает вопрос – освобожден ли сам автор окончательно от этих “очков”»<sup>65</sup>.

\* \* \*

Наряду с упрощенно-социологической теорией, признающей, что исторический романист может рисовать общество минувших эпох только по образу и подобию своего класса, потому что он не способен вырваться из заколдованного круга своей классовой идеологии, зародилась в эти годы еще одна ошибочная концепция, по которой исторический роман представляет собой особую форму бегства от действительности в результате разлада с ней. Ее выдвинул А. Воронский, организатор группы «Перевал». В начале своей послеоктябрьской деятельности Воронский сыграл значительную роль в советской литературе как редактор первого «толстого» советского журнала «Красная новь», ставшего центром объединения молодых литературных сил, как автор ярких литературных портретов многих известных советских писателей. В своих статьях по вопросам литературы и эстетики А. Воронский отстаивал реалистические принципы.

Но с середины 20-х годов А. Воронский подпадает под влияние западных идеалистических теорий (Фрейда, Бергсона) и начинает отходить от реализма. А. Воронский выступает против партийного руководства литературой, настаивает на «независимости» художника, обвиняя пролетарских писателей в «натуралистических грехах», в «ремесленничестве» и тяготении к стандарту.

О противоречивости взглядов Воронского читаем в книге С.И. Шешукова: «С одной стороны, Воронский говорит о тенденциозности искусства, о его классовой направленности, о том, что “нельзя писать романы, поэмы, картины в наши годы, не определив своего отношения к современным революционным битвам” (“Искусство видеть мир”). А с другой стороны, он утверждает, что есть “день седьмой”, когда мы

<sup>64</sup> Нусинов И.М. Проблема исторического романа. С. 311–312.

<sup>65</sup> Янель Ю. [Рец.] И. Нусинов. «Проблема исторического романа» // Красная новь. 1927. № 8. С. 249.

хотим взглянуть на мир иными глазами, откинув, забыв обычные житейские желания, когда мы “бескорыстно хотим любоваться и природой и людьми... В основе эстетической эмоции лежит бескорыстное наслаждение миром”. То Воронский возвеличивает человеческий разум... то вдруг утверждает: “Для того, чтобы дать волю художественным потенциям, надо стать невежественным, глупым, отрешиться от всего, что вносит в первоначальное восприятие рассудок”<sup>66</sup>. И эти разноречивые суждения Воронский высказывает в одно и то же время, на страницах одного и того же сочинения «Искусство видеть мир».

Исходя из интуитивистской философии искусства, Воронский выражал сожаление, что в литературе установилось пренебрежительное отношение «ко всякой психологии, к идеалу», к «эксперименту в искусстве». В поисках этого «идеала» некоторые писатели и обращаются к прошлому. В статье «Писатель, книга, читатель» (1927) Воронский, отмечая сильную тягу к исторической теме, вызвавшую появление большого количества произведений (романов Чапыгина, Романова, Вересаева, А. Белого, Евдокимова, Клычкова, Тынянова, Пришвина), объясняет этот факт недовольством писателей сегодняшним днем. «Ведь не случайно, – утверждает он, – писатели сейчас разбегаются по углам и отсиживают дома, не случаен уход в прошлое»<sup>67</sup>. Воронский оправдывает этот уход тем, что каждый писатель имеет право на свободное творчество и не всегда должен прислушиваться к требованиям читателя, желающего найти в художественном произведении решение волнующих его вопросов, ибо «у художника есть своя правда», свой «сложный внутренний мир» и он хочет отдохнуть от современности, уйти в даль веков – «так легче». «Древнее сказание, поверье, сказка, историческое событие часто более соответствуют его замыслу, идее, чем современность»<sup>68</sup>. Так Воронский санкционирует отрыв исторического жанра от современности, утверждая право писателя заниматься на историческом материале своими субъективными проблемами, своей внутренней «правдой», снимает с него бремя общественных писательских обязанностей.

\* \* \*

В конце 20-х годов в связи с активизацией буржуазных элементов в стране обостряется борьба на литературном фронте. Она находит свое выражение в художественной литературе и в критике, в декларациях различных литературных групп и в журнальной полемике. Стра-

<sup>66</sup> Шешуков С. Неистовые ревнители. М.: Московский рабочий, 1970. С. 265.

<sup>67</sup> Воронский А. Писатель, книга, читатель // Красная новь. 1927. № 1. С. 238.

<sup>68</sup> Там же. С. 230.

ницы журналов, особенно тех, которые организационно были связаны с тем или иным объединением, наполняются материалами, имевшими острый дискуссионный характер. В двухнедельнике «На литературном посту», одном из ведущих журналов тех лет, и в близких ему «Октябре» и «Молодой гвардии» систематически помещаются выступления против декадентского эпигонства, иррационализма, «перевальских» теорий и т. д. Эти выступления часто не свободны от крайностей и перегибов, рапповского сектанства, но они выполняли нужную работу в борьбе с нездоровыми явлениями в литературной жизни.

Сильнейший критический огонь был направлен по-прежнему против формализма, все еще представлявшего очень серьезного противника<sup>69</sup>. Об опасности формализма, который упорно не хотел сдавать своих позиций, один из критиков писал: «Формальный метод, как лишай, ползет по телу литературной науки; он охватывает новые и новые участки, он заражает наименее устойчивых из соприкасающихся с ним представителей литературной мысли»<sup>70</sup>. О той же опасности настойчиво предостерегал другой критик: «Нельзя оставлять без внимания идеалистические теории в литературоведении – формализм»<sup>71</sup>.

Борьба против формализма завязывается и в области теории исторического романа. К концу десятилетия в журналах появляются статьи, в которых дается решительный отпор формалистическим и иным лжетеориям, имевшим хождение в литературной науке. Разговор об историческом романе начинает принимать все более принципиальный характер. Намечается подлинно научный подход к проблематике исторического романа. На первом месте в этих работах ставятся вопросы о мере и глубине отражения в том или ином произведении реальной исторической действительности, об идейных позициях авторов и, в связи с этим, о жанровых особенностях романов.

Непосредственным поводом для теоретических споров послужил роман Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», который начал печататься в 1927 г.<sup>72</sup> Его появление было заметным литературным фактом, вызвавшим многочисленные и разнообразные отклики. Если критики-

---

<sup>69</sup> Интересен факт, что в журнале «На литературном посту» формалистам представлялась широкая возможность излагать свои взгляды и теории, которые затем здесь же подвергались острой критике; в журнале были опубликованы важнейшие работы формалистов: «Литература и литературный быт» Б. Эйхенбаума (1927, № 9), «Вопрос о литературной эволюции» Ю. Тынянова (1927, № 10) и др.

<sup>70</sup> *Ипполит И.* Заметка на полях // Книга и революции. 1930. № 18. С. 11.

<sup>71</sup> *Либединский Ю.* Сегодня попутнической литературы и задачи ЛАПП // Звезда. 1930. № 1. С. 190.

<sup>72</sup> Роман первоначально печатался в журнале «Звезда» за 1927 г. № № 1–4, 6, 11, 12 и за 1928 г. № 1, 2, 4–6; отдельным изданием роман вышел в 1929 г.

формалисты видели в романе прежде всего произведение биографического жанра, останавливались почти исключительно на его субъективистских моментах, то критики другого лагеря переносили центр тяжести в область социально-исторической проблематики романа и в ней видели главный его смысл и направленность.

Формалисты, игнорируя реальное историческое содержание романа, суживая и обедняя его значение, сосредоточили свое внимание на его документализме и утверждали, что роман «документирован целиком», но что не все документы правильно прочитаны и разгаданы автором»<sup>73</sup>. Н. Чужак доказывал, что в романе Тынянова все документировано вплоть до разговоров действующее лиц<sup>74</sup>.

Формалистическая точка зрения, согласно которой Тынянов как автор «Смерти Вазир-Мухтара» находился как бы в плену документализма, высказывалась и другими исследователями. Н. Берковский выразил мнение, что Тынянов «не столько пишет, сколько монтирует», что он нигде не грешит против фактов. Естественным и правильным в романе признается то, что вместо картин даются ученые справки – о скопцах, о Персии, о гареме, о николаевской степи, что «даже беглый осмотр тыняновской вещи заверяет в ее исторической точности». Именно в этом находит Берковский то положительное, что делает роман «заметной датой в эволюции нашего исторического романа». Одну из задач исторического романа критик видит в том, чтобы изучать прошлое «деловито», «с холодной заинтересованностью», проявляя при этом только «ученое любопытство, острое и равнодушное». Требование «точности» даже в мелочах Берковский ставят во главу угла. «Пусть к обеду у Булгарина (глава II) приурочена речь Грибоедова, взятая из письма, пусть Греч там говорит свой каламбур, произнесенный в другом месте (см. “Воспоминания” К. Полевого) – важно, что эпизод смонтирован из подлинных кусков. Даже в главах о любовном объяснении, о лирике с Ниной Чавчавадзе Тынянов не перешел границы фактов и словесных формул, данных в письмах Грибоедова (Булгарину, потом жене)»<sup>75</sup>. В педантичной верности историческим реалиям, в боязни перешагнуть «границы фактов» Н. Берковский усматривает достоинство исторического романа и его поучительность. «“Вазир-Мухтар” может оказаться влиятельным, – говорит он, – и за чертою исторического жанра – он должен оказаться полезным эпизодом в эволюции сегодняшнего советского романа, он вправе притязать на та-

<sup>73</sup> См. Шкловский В. Об историческом романе и о Юрии Тынянове. С. 169.

<sup>74</sup> Сб. Литература факта, 1929.

<sup>75</sup> Берковский Н. О Грибоедове и о романе Тынянова // На литературном посту. 1929. № 4–5. С. 40.

кую роль»<sup>76</sup>. Все дело в тех фактических знаниях, которые он несет. Исторический роман должен стать образцом для романа бытового, с современной тематикой, должен учить, что нужны точные знания. «Работу бытовика тоже должно предварять “исследование” – разница в предмете только: вместо Ярославны исследуется “женотдел”»<sup>77</sup>.

Подобного рода мысли высказывались автором не впервые. Двумя годами раньше, говоря об общих линиях в развитии советского исторического романа, Н. Берковский специфику его видел в «научности», в точности изображения исторического быта и ссылаясь при этом на затерявшуюся повесть Сергея Семенова «Копейки» как на своего рода образец, хотя еще далеко не совершенный. Повесть Семенова, посвященная дореволюционному рабочему быту, привлекла внимание исследователя, и он описывает те ее качества, которые считает достойными подражания: «Семенов вносит в свою повесть “прозаический” бухгалтерский материал – низкую арифметику, счета и выкладки... В картину рабочего быта вдвинут как основной персонаж – бюджет, “копейка” – психику людей направляют точные цифры бюджета. Этой экономикой, “цифирностью”, смело введенной в литературу, этим “научообразно” развитым сюжетом Семенов изменяет традиционную физиономию историко-бытовой повести, кладет “марксистские” черточки на нее. Повесть Семенова намек на тот стиль “марксизма”, который мог бы быть сообщен у нас историческому жанру. Чапыгин воздействует как революционный художник только на “содержание” своего романа, держась канонов испытанного натурализма в стиле, Семенов решается переродить самую литературную конструкцию, меняет “состав” ее и “связи”. Конечно, “дух политической экономии” может сбить роман на преискурант, – безотраднейший эксперимент. Но, известно, на каждую идею работают и Иван Карамазов, и лакей Смердяков – одновременно. Так будем рассчитывать на “Карамазова”»<sup>78</sup>.

Хотя слова «марксизм» и «научообразность» автор берет в иронические кавычки, тем не менее он считает, что направление Семеновым взято правильно, только положенный в основание принцип должен быть воплощен более искусно и осуществлен более высокими художественными средствами, не так прямолинейно, не «по-смердяковски».

Требование строгой документированности и «точности» исторического романа не было случайным; за ним скрывалась особая концепция, опиравшаяся на формалистско-лефовский культ «факта» и став-

---

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Там же. С. 41.

<sup>78</sup> *Берковский Н.* Советский исторический роман // Красная газета. Вечерний вып. 1927. № 235, 21 октября.

шая тогда же предметом полемики. В критике уже стала преобладать другая точка зрения, усматривавшая ценность произведения не в тщательном воспроизведении источников, не в мозаичной группировке исторических документов, а в критической оценке прошлого.

С иных позиций, чем Н. Берковский, подверг оценке роман Тынянова Я. Эльсберг. Он разошелся с его формалистически-эпигонской точкой зрения, согласно которой достоинство романа заключается только в фактической верности и точности. Полемически заостренно прозвучали слова критика: «Историческая точность стала обязательным общим местом рецензий о романе, фактография вытесняет идеологию. Тщательное знакомство Тынянова с источниками, введение исторического материала в изложение делают для кое-кого излишним анализ идеологического подбора писателем этих фактов и этого материала»<sup>79</sup>. По мнению Эльсберга, «Тынянов менее всего фотограф в решающих пунктах романа», он не «монтирует», а прибегает везде, где ему нужно, к «конструктивной выдумке», допускающей в отдельных случаях и отступления от фактического правдоподобия.

В романе Тынянова стали искать теперь не соответствия текста и образов документальным данным, а меры постижения автором основных тенденций эпохи. Здесь, таким образом, идет принципиальный спор: о характере историзма, о методе изображения прошлого. Ставится теоретический вопрос: что составляет задачу писателя – добросовестно ли описывать только подлинные факты и явления, не забываясь об общей концепции эпохи, или создавать правдивую картину прошлого, пользуясь средствами поэтического вымысла и не останавливаясь, где это нужно, перед нарушением фактической точности.

Ряд других критиков также признает роман «Смерть Вазир-Мухтара» произведением значительным по содержанию и относительно правильно отражающим общественные настроения и социально-экономические процессы эпохи. Ценным признается то, что автор устанавливает связь героя с его временем, что он находит корни смелых реформаторских замыслов Грибоедова в тенденциях капиталистического развития России.

Е. Книпович приходит к выводу, что Тынянов изобразил Грибоедова как чуткого выразителя политических настроений своей эпохи: «В проекте Грибоедова министры Николая I правильно чувствовали элемент революционный, Грибоедов хотел ускорить историческое развитие новых форм экономических отношений... опередить историю»<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Эльсберг Я. Тынянов и Грибоедов // Октябрь. 1929. № 7. С. 181.

<sup>80</sup> Книпович Евг. О романе Тынянова // Печать и революция. 1928. № 8. С. 91–92.

Ценность романа как исторического произведения признавали многие другие критики. «Несмотря на нарочитую искусственность стиля», – читаем мы в одной статье, – Тынянов воссоздает подлинный фон исторической обстановки»<sup>81</sup>.

Названные критики, отличая в романе Тынянова те или иные недостатки и расходясь в частности, сходятся, однако, в основном – в самом принципе оценки историко-художественного произведения, исторический роман приобретает большую или меньшую ценность в зависимости от того, насколько верно и глубоко в нем отражены самые существенные стороны исторического прошлого, насколько авторская трактовка этого прошлого соответствует материалистическому пониманию исторического процесса. Не случайно во всех статьях на первое место выдвигается политическая и экономическая деятельность Грибоедова, а его Проект Закавказской компании рассматривается как «одна из важнейших фабульных линий романа»<sup>82</sup>. Внимание авторов приковано не к эксцентричности поведения Грибоедова в частной жизни, а к его деятельности как политика и дипломата.

Из приведенных суждений о романе Тынянова вытекают и некоторые общие положения. Исторический роман должен быть поднят по своей обобщающей силе до уровня настоящей большой художественной литературы. Он должен быть выведен из того ограниченного биографического круга, в который его хотели заключить формалисты: не частными судьбами исторических лиц, изолированных от общественной жизни, не «детальями и атомами» быта, не пикантными историями должен заниматься исторический роман, а большими вопросами народной жизни, существенными моментами исторического процесса.

С другой стороны, за историческим романом признается право быть свободным от требований мелочной натуралистической точности внешнего правдоподобия, обязательного следования любому историческому документу. Забытые формалистами реалистические принципы исторической типизации, провозглашенные еще Белинским и Добролюбовым, восстанавливаются и приобретают новую силу в советском литературоведении. В высказываниях критики отчетливо звучит предостережение против натурализма, фактографии, мелочного педантизма, гробокопательства в изображении прошлого.

Однако в некоторых работах, в общем не лишенных ценных наблюдений, вопрос о связи с современностью решался ошибочно. Отдельные критики приходят к ложному мнению, что каждый писатель, пи-

---

<sup>81</sup> Вельтман С. Лицо и маска // Красная новь. 1929. № 5. С. 235.

<sup>82</sup> Эльсберг Я. Тынянов и Грибоедов. С. 137.

шущий о прошлом, вольно или невольно является фальсификатором истории, привносящим в картины изображаемой эпохи черты своего времени. На эту точку зрения становится, например, В. Гоффеншефер. Считая «Смерть Вазир-Мухтара» романом «эпохиальным», образы Грибоедова и других героев «типическими», В. Гоффеншефер тем не менее начинает отыскивать в романе элементы современности, которые писатель якобы неизбежно должен был перенести в прошлое: «Грибоедов, – говорит критик, – слишком нервен для своего времени и более похож на представителя нашей динамической эпохи. Сенковский до странности похож на одного из эксцентрических членов “Опояза”... И, создав произведение о прошлом, он поневоле отображает в нем современность. Так, в персонажах “Войны и мира”, в людях эпохи Отечественной войны Толстой отобразил себя и психологические признаки людей своей эпохи. У Тынянова отображение гораздо менее ощутительно, но тот факт, что совершенно отделаться от него он не мог, лишь подтверждает один из неизбежных законов художественного творчества»<sup>83</sup>. В данном случае вызывает возражение не то, что критик находит модернизацию в романе Тынянова, а то, что модернизацию он возводит в «закон», считает ее качеством, присущим всякому историческому роману. С автором можно было бы согласиться, если бы он вел речь об отображении прошлого с позиций современности, а не об отображении самой современности.

Эту же точку зрения В. Гоффеншефер выразил еще более решительно позднее, в статье об Артеме Веселом, где он утверждал, что в любой изображаемой писателем эпохе можно найти прямые отголоски и черты современных событий. «К какому историческому материалу ни обратился бы художник, как тщательно он ни изучал бы этот материал при посредстве библиотек и музеев, он всегда наделит историческое прошлое чертами близкой художнику современности. Пусть даже художнику посредством тщательного изучения изображаемой эпохи, ее типов, костюмов и бытовых деталей удастся воссоздать внешний облик эпохи, он все же покажет все по-своему»<sup>84</sup>. Вновь утверждается тезис, что модернизация – это «основная черта, характерная для исторических художественных произведений всех времен». Исторический роман – это «сугубо современный роман»<sup>85</sup>. Нет. Надевать «историческое прошлое чертами современности» писатель не мо-

<sup>83</sup> Гоффеншефер В. Юрий Тынянов и проблема исторического романа // Молодая гвардия, 1929. № 10. С. 111.

<sup>84</sup> Гоффеншефер В. О родословной героев // Литературный критик. 1933. № 2. С. 121.

<sup>85</sup> Там же. С. 123.

жет и не должен, если он не хочет грешить недопустимыми анахронизмами, но он может и должен находить и сочувственно изобразить все передовое в прошлом, являющееся далеким подступом к современности: именно в этом заключается задача писателя, который хочет идти в ногу со своей эпохой. В. Гоффеншефер отдает дань ложной исторической теории и тем самым вступает в противоречие с самим собой, одновременно считая образы «типическими» и «модернизованными» и забывая о том, что эти понятия несовместимы.

\* \* \*

До конца двадцатых годов в критической литературе мало внимания уделялось произведениям о массовых народных движениях. Недооценивался, если исключить высказывания Горького, один из самых выдающихся историко-революционных романов – «Разин Степан» А. Чапыгина. В этом романе на первый план некоторые критики выдвигали декоративную живописность жанровых сцен, архаическую цветистость языка, но не его революционное содержание. За ярким «предметный колоритом эпохи», «мелодраматизмом» персонажей не замечали того, что Чапыгин сделал громадный скачок в трактовке разинского восстания по сравнению с дооктябрьской литературой, показав его классово-революционный характер. Но к концу десятилетия, когда начали намечаться новые критерии оценок исторических жанров, когда к историческому роману стали предъявлять требования «эпохальности», глубины раскрытия общественных отношений, выявления народного начала в истории, оживляется и интерес к тем произведениям, в которых эти черты наиболее ярко обнаруживаются.

В. Дынник, указав на описательные и бытовые излишества в романе Чапыгина, констатирует, что «излюбленный писателем быт не довлеет себе, позволяет лишь зорче разглядеть за собой скрытый повседневным мельканием двигатель социальной истории»<sup>86</sup>, что «за бытовым семнадцатым веком писатель показывает исторический семнадцатый век, чреватый социальными грозами»<sup>87</sup>.

На эту сторону романа обращают внимание и другие критики, то признавая, что автору «удалось вскрыть социальную почву, на которой неизбежно возникло это народное движение»<sup>88</sup>, то, наоборот, считая, что «внутренний механизм революционного движения масс, стонущих под игом торгового капитализма, не выявлен с достаточной

---

<sup>86</sup> Дынник В. А. Чапыгин // Печать и революция. 1928. № 2. С. 134.

<sup>87</sup> Там же. С. 133.

<sup>88</sup> Шувалов С. О творчестве А. Чапыгина // Земля советская. 1930. № 3. С. 216.

полнотой»<sup>89</sup>. Но в том и другом случае к роману прилагается единый критерий – правдиво освещать историческую роль народа.

Интересно с этой точки зрения то, что роман А. Караваевой «Золотой клюв»<sup>90</sup> о волнении рабочих людей на барнаульских заводах в конце XVIII века, который обычно рассматривался как социально-бытовой, потому что в нем нет исторических лиц, теперь причисляется к историческим романам, ибо одним из существенных признаков историзма признается изображение народных масс в качестве главной движущей силы исторического процесса. По этому признаку «Золотой клюв» ставится даже выше тех романов, историзм которых уже не вызывал сомнения. «Исторический роман А. Караваевой, – пишет рецензент, – отличен и по замыслу и по выполнению от романов О. Форш и Ю. Тынянова. Форш и Тынянов создают новый исторический роман, являющийся одновременно романом психологическим, исторический фон играет в их романах служебную роль. В центре исторический герой, являющий собою не столько историческую, сколько индивидуально-психологическую проблему. У Караваевой основное – в “массовом” историческом материале, наполняющем роман до краев. Тема – крепостническая Россия эпохи Павла I – развернута социально... В центре – не помещики, а крестьянская масса, показанная как целое и в ее отдельных индивидуальных представителях»<sup>91</sup>.

Повышение требований к историческому роману сказалось в многочисленных отрицательных откликах на произведения К. Шильдкрета («Скованные годы», 1926; «Байдаран», 1927; «Розмысл царя Ивана Грозного», 1928; «Гораздо тихий государь», 1930). Автора этих романов подвергают справедливой критике за поверхностность в изображении событий, за увлечение эффектными сценами, за неудачную архаизацию языка и т. д. Рецензенты указывали, что автор в романе «Гораздо тихий государь» «не сумел нарисовать подлинную картину крестьянского движения, не в меру увлекшись деталями придворных распрей»<sup>92</sup>, что ему следовало «глубже окунуться в живописание “подпочвенных” событий за счет сжатия материала внешних явлений (выходы царя, быт бояр и т. д.)»<sup>93</sup>. Отказывает роману в каких-либо достоинствах критик А. Алпатов, и по тем же основаниям: «Роман не отвечает своему заглавию и не дает ни портрета Алексея Михайловича (хотя бы

<sup>89</sup> *Ефремин А.* Писатель-одиночка // Книга и революция. 1930. № 25. С. 25.

<sup>90</sup> Впервые был напечатан в журнале «Сибирские огни» (1926. №№ 3–5).

<sup>91</sup> *Мустангова Е.* Анна Караваева. Золотой клюв // Новый мир. 1928. № 2. С. 298.

<sup>92</sup> *Астахов И. К.* Шильдкрет. «Гораздо тихий государь» // Земля советская. 1930. № 5. С. 250.

<sup>93</sup> Литературная газета. 1930. № 26.

на манер так называемых романов-биографий), ни широкой исторической эпохи, а представляет собою неограниченное соединение отдельных картин, выписок и цитат, заимствованных из старых, подчас недоброкачественных исторических источников»<sup>94</sup>.

Положения, выраженные в рассмотренных статьях и рецензиях на романы Тынянова, Чапыгина, Караваевой и др., были шагом вперед в становлении теории исторического романа. Его изучение было поставлено на материалистическую почву, основывалось на признании той простой истины, что художественное произведение должно отражать действительность. К историческому роману предъявляются требования не поверхностного бытописания, а вскрытия глубинных пластов народной жизни.

\* \* \*

К концу двадцатых годов стала назреть потребность в обобщении всего накопившегося материала в области художественно-исторической прозы, в определении границ жанра, в изучении его разновидностей. Попыткой заполнить этот пробел стала статья А. Кашинцева «Исторический роман в современной литературе». Считая, что вопрос об историческом жанре стал «как нельзя более актуальным и современным», автор ставит своей целью найти пути его разрешения на материале «историко-жанровой продукции последнего десятилетия»<sup>95</sup>.

Соглашаясь с предыдущими авторами, что ценность исторического романа заключается в правдивом отражении исторической действительности, Кашинцев ставит ряд вопросов, которые еще не затрагивались в критике: что же такое исторический роман, чем он отличается от неисторического и на какие группы он может быть подразделен.

По Кашинцеву, исторический роман характеризуется двумя основными признаками. Первым признаком он считает наличие дистанции между прошлым и настоящим. «Основным и постоянным его признаком, – пишет он, – можно считать признак установки на время, обуславливающей хронологический контраст прошлого и настоящего, из которых первое дается, а второе подразумевается. Большее или меньшее углубление в культуру отживших веков определяет усиление или смягчение скрытого контраста настоящему»<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Аллатов А. «Гораздо тихий государь» // На литературном посту. 1930. № 21–22. С. 82.

<sup>95</sup> Кашинцев А. Исторический роман в современной литературе // На литературном посту. 1930. № 3. С. 39.

<sup>96</sup> Там же.

Вторым признаком является наличие в романе «отдельных индивидуумов, историческая физиономия которых известна по учебникам и мемуарам»<sup>97</sup>. При отсутствии этой особенности роман в значительной мере теряет свой исторический характер. «Исторические лица и факты иногда вообще исчезают, сохраняются только обстановка, общий фон эпохи, на котором разворачивается интрига вокруг героев внеисторических; вещь почти выпадает из жанра, – во всяком случае грани между историческим и неисторическим романом настолько сглаживаются, что установление принципиального различия между ними сильно затруднено»<sup>98</sup>.

Эти признаки были с некоторыми изменениями приняты позднее и другими исследователями<sup>99</sup> и закреплены в книге М. Серебрянского «Советский исторический роман» (Гослитиздат, 1936).

А. Кашинцев затем делает интересную и чуть ли не единственную в критической литературе тех лет попытку дать классификацию советского исторического романа по стиливому признаку<sup>100</sup>. «Дифференциацию, – говорит Кашинцев, – следует вести по линии стилей, определяющих конструкцию, приемы организации материала. Стиль как органическое средство выражения той или иной социальной среды является тем признаком, от которого необходимо отправляться при анализе конкретных особенностей вещи»<sup>101</sup>.

В советском историческом романе Кашинцев находит следующие стили: реалистически-бытовой (А. Чапыгин «Разин Степан», А. Караваева «Золотой клюв», И. Евдокимов «Колокола»), психологический (С. Малашкин «Две войны и два мира», О. Форш «Одеты камнем», «Современники», Ю. Тынянов «Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара»), индустриально-реалистический (О. Форш «Горячий цех») и пролетарский (образцы не указаны).

Кашинцев правильно отмечает некоторые характерные особенности каждой группы романов, однако его классификацию трудно признать убедительной. Несовершенной ее делает прежде всего отсутствие единого критерия. Если в первые три группы зачисляются произведения в зависимости от преобладания в них тех или других темати-

---

<sup>97</sup> Кашинцев А. Исторический роман в современной литературе. С. 40.

<sup>98</sup> Там же.

<sup>99</sup> См., например, статью А. Старчакова «Заметки об историческом романе» (Новый мир. 1935. № 5).

<sup>100</sup> Только теперь начинают появляться работы подобного рода применительно к историческому роману XIX века. См., напр., статью В. Виноградова «Из истории стилей русского исторического романа» (Вопросы литературы. 1958. № 12).

<sup>101</sup> Кашинцев А. Исторический роман в современной литературе. С. 40.

ческих моментов: бытовых, психологических или индустриальных, то в четвертую группу входят произведения по признаку мировоззрения («материалистические концепции»).

Кроме того, автор не дает определения стиля и весьма неясно раскрывает его роль в формировании произведения. Значение стиля определяется так: «История, как и всякий другой материал, не диктует художнику определенных принципов оформления, они создаются стилем, обусловленным (в плане исторического жанра) отношением к определенной эпохе прошлого, подчеркивающим вне воли автора его отношение к современности. Стиль, генетически имеющий корни в прошлом, но культивируемый в настоящем той или иной социальной средой, обуславливает освещение исторической темы, скорректированное пережившим революционный сдвиг сознанием»<sup>102</sup>. В этом объяснении дается, по существу, два различных истолкования стиля: он рассматривается то как производное от мировоззрения (стиль «обусловлен отношением... к эпохе», т. е. взглядами писателя, то как исторически сложившаяся категория («стиль, генетически имеющий корни в прошлом»), как бы самостоятельно формирующая исторический материал и только «корректируемая» революционным сознанием.

Кашинцев пытается подойти к решению проблемы с материалистических позиций, хочет избежать голого социологизирования, включая в круг рассматриваемых вопросов моменты художественной специфики, но неразработанность проблемы, теоретическая неясность в определении стиля как принципа оформления исторического материала помешали автору справиться со своим заданием.

Подведем некоторые итоги.

В середине 1920-х годов советский исторический роман был представлен уже рядом выдающихся произведений, положивших начало новому этапу в развитии жанра, но критика в эти годы явно отставала от роста художественно-исторической литературы и не могла еще поднять ее изучение на должный теоретический уровень.

К концу десятилетия в связи с укреплением позиций марксистско-ленинского литературоведения происходит сдвиг и в изучении исторического романа. Материалистическая эстетика все больше утверждает в борьбе с различными враждебными ей течениями в литературе и критике. Было поколеблено формалистско-лефовское понимание историзма, основанное на преклонении перед фактом и документом, на поисках всякого рода исторических раритетов. Под ударами критики стали терять свои позиции такие виды исторического жанра, как

---

<sup>102</sup> Там же. С. 41.

романизированные биографии западного образца, литературные монтажи, произведения типа «исторического фарса» и др.

Формализму, фактографии, вульгарному социологизму и иным ложным системам была противопоставлена литературная критика, стремившаяся опереться на материалистическую концепцию исторического процесса; эта критика помогала историческому роману взять правильное направление в его дальнейшем развитии.

Широкое обсуждение проблематики исторического романа начнется только в 30-е годы, когда полнее раскроется все богатство метода социалистического реализма, когда с рождением эпопеи А. Толстого «Петр Первый» советский исторический роман и его изучение вступают в новую фазу своего развития.

## Глава 2

### Споры о «Петре Первом» А. Толстого. Дискуссия 1934 года

На переломе 20-х и 30-х годов Советская страна переживает период исключительного подъема. Развернувшееся строительство социализма по всему фронту вовлекает в созидательную деятельность миллионные массы народа, растет активность и социалистическая сознательность трудящихся. Успехи экономического и культурного строительства СССР способствуют росту патриотизма советских людей, усиливают интерес к истории своей Родины, особенно к тем ее страницам, которые рассказывают о героической борьбе народа за свободу, о сопротивлении внутренним и внешним врагам.

Коммунистическая партия придавала огромное значение распространению исторических знаний. В ряде постановлений партии и правительства уделяется особое внимание преподаванию истории в школе. Это было вызвано тем, что в двадцатых годах в научных и педагогических кругах недооценивалось значение истории как науки и как предмета школьного преподавания. Необходимо было исправить это положение. В постановлении ЦК ВКП(б) и Совнаркома от 16.V.1934 г. «О преподавании гражданской истории в школах СССР» был нанесен решительный удар по ликвидаторам истории как науки. В постановлении говорилось, что «вместо преподавания гражданской истории в живой занимательной форме с изложением важнейших событий и фактов в их хронологической последовательности, с характеристикой исторических деятелей – учащимся преподносят абстрактные опреде-

ления общественно-экономических формаций, подменяя таким образом связанное изложение гражданской истории отвлеченными социологическими схемами»<sup>103</sup>.

По поводу нигилистического отношения к прошлому, которое существовало в течение многих лет, «Правда» писала: «В стране победившего пролетариата история делается мощным оружием пролетарского воспитания, потому что это подлинная и правдивая история, потому что пролетариат – единственный из господствующих классов, которому нечего скрывать в своем прошлом» (1936 г., 7 марта).

В начале 30-х годов советский исторический роман вступает в новую фазу своего развития. Утверждение метода социалистического реализма, предусматривающего всестороннее и глубокое изображение действительности в ее революционном развитии, поставило перед писателями исторического жанра серьезное требование – широко изобразить жизнь народа, со всей полнотой раскрыть социальные и политические отношения, показывать выдающихся исторических деятелей прежде всего как носителей прогрессивных тенденций своего времени. В эти годы начинают выходить многотомные исторические эпопеи – «Петр Первый» А. Толстого, «Цусима» А. Новикова-Прибоя, «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского, «Великий Моурави» А. Антоновской, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, представляющие собой высшее достижение советской исторической прозы. Уже с начала десятилетия исторический роман начинает привлекать к себе особое внимание критики и становится предметом широких обсуждений, специальных дискуссий и исследовательских работ. Интерес к проблематике исторического романа тем более понятен, что в этой области накопилось немало неясностей, спорных или явно ошибочных представлений и назрела настоятельная необходимость их разрешения.

В этой связи следует остановиться на некоторых явлениях в судьбах исторического романа, связанных с именем М.Н. Покровского. Взгляды Покровского, выдающегося историка-марксиста, сыгравшего большую роль в создании советской исторической науки, страстно и систематически боровшегося с буржуазной историографией, нашли воплощение и в исторических трудах его последователей, и в литературно-критических статьях, и в художественных произведениях. Естественно, что многие из тех, кто опирался на авторитет М.Н. Покровского, усвоили из трудов ученого не только то положительное, что в них заключалось – марксистское понимание исторического процес-

---

<sup>103</sup> Сборник руководящих материалов о школе. М.: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1952. С. 72.

са, – но и некоторые его ошибочные взгляды. Одним из заблуждений М.Н. Покровского была его теория «торгового капитализма», согласно которой в России, начиная с XVII в., феодальные отношения начинают вытесняться «торгово-капиталистическими». «Торговый капитализм» рассматривается как особая общественно-экономическая формация, пришедшая на смену феодализму. Концепция Покровского была результатом забвения ленинского понимания феодализма как формации, которая просуществовала в России около тысячелетия, – с IX века и до отмены крепостного права.

Теория Покровского, рассматривавшая купечество главной силой, определявшей социальную и политическую жизнь страны в течение последних столетий, вошла в научный обиход и стала почти общепринятой в кругах историков. В борьбе с буржуазными концепциями на нее ссылались как на последнее слово марксистской исторической науки. Не удивительно, что и писатели принимали ее как нечто непрерываемое, и это находило соответствующее отражение в образной системе их произведений, а критики с точки зрения этой теории подходили к оценке и анализу творчества писателей.

Интересно, что эти взгляды М.Н. Покровского продолжали иметь хождение и тогда, когда сам автор подверг их критике и пересмотру. В 1928–1929 гг. во время дискуссии в Институте красной профессуры Покровский согласился с тем, что он допускал «несомненное перегибание палки в вопросе о роли торгового капитала, особенно его политической роли»<sup>104</sup>. В том же духе Покровским была написана статья, опубликованная в журнале «Борьба классов» (1931. № 2).

Теорией «торгового капитала» многие пользовались для объяснения самых разнообразных событий русской истории.

П. Коган в статье, посвященной роману Ю. Тынянова «Кюхля», полностью разделяет эту теорию, пытаясь раскрыть социальную природу декабристского движения: «После трудов М.Н. Покровского и других историков в настоящее время все более становятся ясными экономические основы декабристского движения, его связь с интересами и стремлениями торгового капитала»<sup>105</sup>.

А. Ефремин, оценивая роман Чапыгина «Разин Степан», ставит в вину писателю то, что в его романе «внутренний механизм революционного движения масс, стонущих под игом торгового капитализма, не выявлен с достаточной полнотой»<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> Соколов О. Об исторических взглядах М.Н. Покровского // Коммунист. 1962. № 4. С. 75.

<sup>105</sup> Коган П.С. «Кюхля» // На литературном посту. 1927. № 2. С. 42.

<sup>106</sup> Ефремин А. Писатель-одиночка // Книга и революция. 1930. № 25. С. 25.

М. Чарный считает правильной основную идею романа А. Веселого «Гуляй Волга», говоря, что автор «очень умело художественными средствами показывает, как уже в XVI веке политику московских царей определяли часто не столько боярские интересы, сколько интересы народившегося торгового капитала» и что «Артем Веселый в художественных образах дает в основном то представление об историческом развитии далекого века, которое так блестяще показал в науке М.Н. Покровский»<sup>107</sup>.

Интересно, что роман Толстого «Петр I», вызвавший резкое столкновение мнений после выхода первой книги, расценивался обеими спорящими сторонами с точки зрения тех же исторических концепций Покровского. Хулители романа доказывали, что в романе не выдержаны взгляды Покровского на петровскую эпоху, и это, по их мнению, являлось главнейшим пороком произведения; защитники, напротив, убеждали, что с этой стороны в романе все благополучно, т. е. представители торгового капитала занимают подобающее им место в романе, принципы Покровского находят в нем полное конкретно-образное выражение, и в этом заслуга писателя. Эти принципы, таким образом, одинаково разделялись критиками различных установок.

Не менее распространенным было приписываемое Покровскому положение «история – это политика, опрокинутая в прошлое». В настоящее время историками опровергается принадлежность этой формулы Покровскому как целостной концепции. Л. Черепнин утверждает, что «это выражение нельзя найти в работах М.Н. Покровского, но зато в них имеются другие высказывания, которые свидетельствуют о правильном понимании М.Н. Покровским партийности в исторической науке»<sup>108</sup>. Тем не менее данное положение было прочно закреплено за Покровским, сначала как его несомненное достижение в определении роли исторической науки, а затем, в период культа личности Сталина, когда ученого всячески «развенчивали», оно было выдвинуто в качестве главного пункта обвинения против него. Утверждение, что «история – это политика, опрокинутая в прошлое», нашло

---

<sup>107</sup> Чарный М. Певец партизанской стихии. М.: Сов. литература. С. 112, 113. Во 2-м издании книги Чарный, исправляя собственную ошибку, уже не в заслугу, а в упрек автору ставит его исторические взгляды и идейные установки романа: «Так же, как на Алексея Толстого в его работе над романом о Петре, так и на Артема Веселого в какой-то мере повлияла концепция историка М.Н. Покровского. Поэтому и в “Гуляй Волге” порою проскальзывает мысль, что уже в XVI веке политику московских царей определяли часто не столько боярские интересы, сколько интересы “народившегося торгового капитала”» (Чарный М. Артем Веселый. М.: Сов. писатель, 1960. С. 92).

<sup>108</sup> Обсуждение статьи С.М. Дубровского «Академик М.Н. Покровский и его роль в развитии советской исторической науки» // Вопр. истории. 1962. № 3. С. 37.

отражение в работах тех критиков, которые в каждом историческом романе старались найти отголоски современных событий и понимали это положение как призыв искать в истории лишь примеры и аналогии для аргументации тех или иных политических тезисов. С такой меркой подходили к своим задачам воспроизведения прошлого и многие писатели 20–30-х гг. Вся дискуссия 1934 года об историческом романе была построена на признании этой теории<sup>109</sup>.

Ошибочные воззрения части историков, недооценка конкретно-исторических знаний, непонимание роли выдающихся государственных деятелей – все это становилось больше нетерпимым и вызвало ряд постановлений Партии и Правительства по вопросам истории<sup>110</sup>.

В ответ на эти документы писательская общественность приступила к пересмотру своего литературного хозяйства и изучению многих нерешенных или неверно решавшихся вопросов. Уже в конце мая 1934 г., сразу же после Постановления ЦК, журналом «Октябрь» была организована широкая дискуссия о советском историческом романе, в которой приняли участие многие историки, писатели, критики.

Тогда же редакция журнала «Литературный критик» открыла обсуждение того же вопроса статьей Р. Мессер «А. Толстой и проблема исторического романа» (1934. № 5).

В январе 1935 г. в течение трех вечеров происходило организованное секцией критики в Доме советского писателя в Москве обсуждение романа Толстого «Петр I»<sup>111</sup>. Показателем того, насколько возрос интерес к историческому роману, является возникновение дискуссий вокруг многих других романов – «Цусимы» Новикова-Прибоя<sup>112</sup>, «Гуляй Волга» А. Веселого<sup>113</sup>, «Маршрута в бессмертие» Б. Эйхенбаума<sup>114</sup>, «Записок д'Аршиака» Л. Гроссмана<sup>115</sup> и др.

---

<sup>109</sup> Правильное решение проблемы мы находим в современной политической литературе. «История – это не политика, опрокинутая в прошлое, а наука о прошлом, помогающая выработке и осуществлению современной партийной политики» (Нечкина М., Поляков Ю., Черепнин Л. Некоторые вопросы истории советской исторической науки // Коммунист. 1961. № 9. С. 70).

<sup>110</sup> «Замечания» руководителей партии и правительства по поводу Конспекта учебника по истории СССР и Постановление ЦК ВКП(б) и Совнаркома от 16 мая 1934 года «О преподавании гражданской истории в школах СССР».

<sup>111</sup> Эйдельман Я. Москва за месяц // Литературный критик. 1935. № 2. С. 253–255.

<sup>112</sup> Литературная газета. 1933. № 6.

<sup>113</sup> См. Мазнин Д. Маршрут ватаги Ермака // Красная новь. 1933. № 4.

<sup>114</sup> Рец. на «Маршрут в бессмертие» Б. Эйхенбаума Х. Герменовой // Литературная газета. 1934, 16.IV; Цырлин Л. Маршрут формалиста // Литературный Ленинград. 1934. 20.V; Эйхенбаум Б. Ответ рецензенту // Литературный Ленинград. 1934. 31.V; Скриб К. Роман на отходах // Литературный критик. 1934. № 11. С. 194–196.

<sup>115</sup> На совещаниях критиков // Литературный критик. 1933. № 6.

Кроме того, в первой половине 1930-х гг. появляется значительное количество специальных статей и монографий, посвященных историческому роману и его авторам<sup>116</sup>. В этих работах ставятся общие вопросы жанра, производится оценка существующей литературы исторической тематики, намечаются дальнейшие пути ее развития. Важно отметить, что авторы большинства исследований стараются найти в анализируемых произведениях новаторские черты, отличающие их от романов дореволюционных. Иначе говоря, усилия критиков направлены на отыскание таких особенностей жанра и стиля, которые отвечали бы требованиям советского социалистического искусства.

Больше других вопросами исторического романа, его специфики занимался критик и литературовед А. Алпатов, которому принадлежит большое количество статей и рецензий<sup>117</sup>.

Как уже было указано, в спорах об историческом романе в начале 30-х годов особое место было отведено «Петру Первому» А. Толстого. Анализом этого романа занимались критики и литературоведы Моск-

---

<sup>116</sup> Тимофеев Л. Об историзме и художественной литературе // Книга и пролетарская революция. 1933. № 8. С. 69–73; Старчаков А. Творческий путь А.Н. Толстого // Новый мир. 1933. № 5. С. 260–276; Мессер Р. А. Толстой и проблема исторического романа // Литературный критик. 1934. № 5, С. 89–112; Вальбе Б. К проблеме исторического романа // Октябрь. 1934. № 12. С. 159–172; Он же. А.П. Чапыгин. Критический очерк. Л.: Гослитиздат, 1935; Старчаков А. Заметки об историческом романе // Новый мир. 1935. № 5. С. 265–274; Он же. А. Толстой. Критический очерк. Гослитиздат, 1935; Он же. По поводу одной теории // Новый мир. 1935. № 9. С. 250–259; Цырлин Л. Советский исторический роман // Звезда. 1935. № 7. С. 227–250; Он же. Тьяннов-беллетрист. Изд-во писателей в Ленинграде, 1935; Серебрянский М. Советский исторический роман. Гослитиздат, 1936; Малахов К. Историческая беллетристика в 1936 г. // Знамя. 1937. № 5. С. 246–255.

<sup>117</sup> 1) [Рец.] «Гораздо тихий государь». Исторический роман // На литературном посту. 1930. № 21–22. С. 81–82; 2) Два романа о Петре Первом // Книга и пролетарская революция. 1933. № 4–5. С. 159–165; 3) В первых рядах советского исторического романа (Штурм Г. Труды и дни Михайла Ломоносова) // Художественная литература. 1933. № 9. С. 19–22; 4) Живой Гоголь и литературный гербарий // Книга и пролетарская революция. 1933. № 10; 5) Псевдоисторический роман (Шильдкрет К. Бунтарь. Исторический роман в 2-х частях) // Художественная литература. 1934. № 2. С. 24–26; 6) В стороне от большой дороги советской исторической литературы. (Тьяннов Ю. Малолетний Витушишников, 1933) // Художественная литература. 1934. № 7; 7) Советский исторический роман на путях перестройки // Книга и пролетарская революция. 1934. № 9. С. 79–95; 8) Образ «как бы вырезанный и меди» // Художественная литература. 1934. № 10. С. 5–8; 9) Монографии о мастерах советского исторического романа // Книга и пролетарская революция. 1935. № 11–12. С. 156–162; 10) Новый исторический роман А. Чапыгина // Книга и пролетарская революция. 1936. № 1. С. 97–99; 11) О советском историческом романе. (М. Серебрянский. Советский исторический роман) // Книга и пролетарская революция, 1937. № 6; 12) «Петр I» – читателю-подростку // Детская и юношеская литература, 1933. № 11 и др.

вы и Ленинграда, созывались специальные совещания, велись журнальные полемики. И это понятно. Выход в свет первой (1930), а затем второй книги романа (1934) было большим литературным событием. Широкое внимание литературной общественности было привлечено к нему по разным основаниям. Сама личность автора, переживавшего в эти годы творческий перелом, период переоценки ценностей, была предметом разногласий между объективно мыслящими критиками и любителями наклеивания всяких дискриминирующих ярлычков. Сложной во многих отношениях была и тема романа: по-разному расценивалась историческая роль царя-преобразователя. Наконец – и это главное, – новаторство А. Толстого как исторического романиста, жанровое своеобразие «Петра I», средства актуализации исторического материала, особенности композиции, язык – все это стало содержанием споров.

Вначале полемика, завязавшаяся вокруг романа, имела не столько литературоведческий, сколько общеполитический и исторический характер. Спорили о том, что представляла собой петровская эпоха, на какие социальные силы опирался исторический Петр в своей деятельности. Это те вопросы, которые должны были решать прежде всего историки. Писатели же, как и критики, не могли не следовать трактовкам авторитетных советских историографов.

Напостовская критика выступила с резким осуждением романа, видя в нем следование буржуазным историческим теориям. Н. Иезуитов охарактеризовал историческую концепцию романа как «грубую, примитивную и реакционную»<sup>118</sup>. Рецензент был недоволен тем, что А. Толстой лишь «кое-где отметил роль торгового капитала», тогда как она «должна была бы быть едва ли не основным историческим тезисом произведения»<sup>119</sup>.

Те же обвинения предъявляет автору И. Гринберг. В романе не показаны, по его мнению, органические связи Петра с социальными силами эпохи и прежде всего с купечеством, требования и интересы которого должны были определять государственную деятельность Петра. «Петр в романе высится колоссальной самовластной фигурой, социологически индетерминированной. Это образ героя одинокого и противостоящего толпе». Отсюда и угнетающее Петра сознание «обреченности дела своей жизни»<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> *Иезуитов Н.* Петр – «европеизатор Руси» // На литературном посту. 1931. № 10. С. 21.

<sup>119</sup> Там же. С. 22–23.

<sup>120</sup> *Гринберг И.* Заметки о творчестве А.Н. Толстого // Звезда. 1932. № 7. С. 185.

Критики Г. Горбачев и К. Зелинский «порочность» романа видят, главным образом, в преувеличении роли Запада. Г. Горбачев обвиняет Толстого в том, что Петр идеализирован им как агент иностранного капитала, что Западная Европа и немецкая слобода Кукуй изображаются в романе в буржуазно-объективном тоне, что автор по своей «исторической близорукости» не видит противоречий, раздирающих европейские страны, и т. д.<sup>121</sup> Критика Горбачева была крайне тенденциозной и несправедливой и получила отпор впоследствии в статье Р. Мессер (Литературный критик, 1934. № 5).

Сложную версию «западничества» А. Толстого создает К. Зелинский. По его утверждению, А. Толстой сводит всю деятельность Петра к «европеизации Руси», к перетягиванию ее с феодально-помещичьей колеи на дорогу промышленного капитализма. Возникновение этой концепции критик объясняет тем, что петровская эпоха очень напоминала писателю современную ситуацию: класс Толстого в начале века был очень озабочен «ускорением процесса капиталистической переделки страны»<sup>122</sup>, фигура Петра, приводящего «в порядок Россию», близка якобы автору именно потому, что он «ищет художественного и психологического воплощения идей, к которым вплотную подошел его класс». Это упрощенное объяснение позиций А. Толстого приводит к соответствующему выводу: в романе представлена «история сегодняшних дней, сублимировавшаяся в образах, расположившихся на достаточно почтительном расстоянии от сегодняшнего дня»<sup>123</sup>.

Названные критики, находя у А. Толстого различные идеологические пороки, высказывали свои суждения как бы по инерции, следуя дурным традициям рапповской критики, усвоившей самый нетерпимый тон в отношении писателей-«попутчиков». Они не заметили нового во взглядах А. Толстого, не увидели того, что Петр выведен в романе выразителем тех социально-исторических тенденций, которые определились в ходе предшествующего развития России, что Петр опирался в своей деятельности на живые силы страны и не был уже трагическим одиночкой, каким он изображен в предшествующих произведениях А. Толстого.

Совершенно иную оценку романа уже после выхода первой книги дала критика, стоящая далеко от рапповских влияний. Те, кто объективнее подходил к произведению, без предвзятых мнений и предубеждений, не могли не видеть больших сдвигов в мировоззрении писате-

---

<sup>121</sup> Горбачев Г. Между объективизмом и идеализмом // Ленинград. 1931. № 2.

<sup>122</sup> Зелинский К. Алексей Толстой. Петр Первый // Красная новь. 1931. № 8. С. 183.

<sup>123</sup> Тем же. С. 184.

ля в тридцатые годы, не могли не заметить различия между последним творческим этапом А. Толстого и предшествующими периодами его литературной деятельности.

Работая над пьесой «Петр Первый», над второй книгой романа, над сценарием фильма, Толстой продолжал пересматривать и углублять свое понимание петровской эпохи, отбрасывая свои старые представления, нашедшие выражение в ранних исторических рассказах и в пьесе «На дыбе» (1928). Писатель сам говорит о крупном переломе в своих взглядах. «Полную свободу творчества, ширину тематики, не охватываемое одной жизнью богатство тем, – я узнаю только теперь, когда овладеваю марксистским познанием истории, когда великое учение, прошедшее через опыт Октябрьской революции, дает мне целеустремленность и метод при чтении книги жизни. В истории протягиваются становые жилы закономерности, человек становится хозяином, распорядителем и творцом истории настоящего и будущего»<sup>124</sup>.

Верное направление суждениям о «Петре I» сообщил Горький, назвав его еще в 1930 г. «превосходным романом» и «первым в нашей литературе настоящим историческим романом».

Большую роль в пересмотре писательских репутаций имело Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Партия призвала к объединению писателей, искренне «стремящихся участвовать в социалистическом строительстве». Иной характер приобретают в связи с этим взаимоотношения в писательской среде, меняется тон критики. Неизменно растет и авторитет А. Толстого, обусловленный как изменением общей атмосферы в идеологической жизни, так и высокими достоинствами его нового произведения.

Положительную оценку роману А. Толстого «Петр I» дает Л. Тимофеев. Опираясь на высказывание Горького – «Я признаю за литератором право и даже считаю его обязанностью домысливать человека» – Л. Тимофеев развивает этот тезис применительно к историческому роману. Он считает одним из существенных признаков социалистического реализма умение «домысливать», умение «видеть дальше эмпирически данных фактов, отдельных событий, отдельных людей»<sup>125</sup>. Художник должен не просто констатировать те или иные факты, но понять их в процессе развития, вскрыть классовые противоречия и выявить свою точку зрения на происходящее. Сравнивая в этом плане

---

<sup>124</sup> Толстой А. Полн. собр. соч. Т. 13. ГИХЛ, 1949. С. 323.

<sup>125</sup> Тимофеев Л. Об историзме в художественной литературе // Книга и пролетарская революция. 1933. № 8. С. 69.

два романа – «Труды и дни Михаила Ломоносова» Г. Шторма и «Петр I» Толстого, Л. Тимофеев явное предпочтение отдает второму. Книгу Г. Шторма он относит к произведениям «художественно-иллюстративных». Шторм много сделал, «чтобы дать читателю представление о быте, нравах, языке изображаемой эпохи... Но он не сумел выйти за пределы частного, личного, индивидуального в Ломоносове», показал его «в быту, в халате, но как поэт он совсем не показан, не показан как ученый, не осмыслены общественные связи»<sup>126</sup>. Иной характер имеет историзм А. Толстого. «Документализму и стилизаторству» Г. Шторма противостоит, по мнению Л. Тимофеева, широкая, обобщающая манера автора «Петра I», в романе есть та «точка зрения», которая делает его произведением социалистического реализма.

Против огульного обвинения А. Толстого в искажениях истории, в преднамеренной модернизации выступила Р. Мессер. Она отвергла клеветнические нападки Г. Горбачева: «В духе господствовавшей в те доисторические времена (до 23 апреля) рапповской безапелляционности статья эта объявила роман соединением идеализма с буржуазным объективизмом». В ответ на обвинения в идеализации Петра как «агента иноземного капитала» Р. Мессер приводит факты из романа, где писатель противопоставляет европейскому «политесу» «русскую сметку, ширь, удаль, своеобразие»<sup>127</sup>.

Однако и сама Мессер оказалась несвободной от противоречий. Считая существенным недостатком романа то, что в нем не нашла своего подлинного места и веса «линия крестьянской революции», Мессер видит в этом «борьбу тенденций реализма буржуазного с тенденцией реализма социалистического»<sup>128</sup>. Но, во-первых, значение народного начала в романе ею явно преуменьшено и, во-вторых, не учитывается общая идейная целеустремленность романа, исключая столь неестественное сочетание различных по своей природе методов.

Верность изображения эпохи в романе «Петр I» не вызвала сомнений и у А. Старчакова, посвятившего А. Толстому несколько работ. «В романе, – пишет он, – исторически обусловлено дело Петра. Герой больше не одинок. В романе художественно раскрыта идейная атмосфера, которая его вскормила, логика той социальной борьбы, в центре которой стоит герой»<sup>129</sup>.

---

<sup>126</sup> Там же. С. 72.

<sup>127</sup> Мессер Р. А. Толстой и проблема исторического романа // Литературный критик. 1934. № 5. С. 93.

<sup>128</sup> Там же. С. 112.

<sup>129</sup> Старчаков А. Творческий путь Ал. Толстого. Историческая проза // Новый мир. 1933. № 5. С. 259.

В другой статье А. Старчаков, признавая роман «Петр I» произведением социалистического реализма, полемизирует и с рапповцами, и с Р. Мессер. «Является ли, – пишет он, – роман “Петр I” по стилю своему выражением социалистического реализма? Некоторые наши критики отвечали на этот вопрос так: “Поскольку в “Петре I” понята классовая противоречия эпохи, роман является по стилю своему выражением социалистического реализма. Но так как крестьянская революция не нашла в “Петре I” своего отражения, в романе присутствуют пережитки реализма буржуазного”. Подобная постановка вопроса является ложной в корне»<sup>130</sup>. Старчаков опровергает мнение, что в «Петре I» не отразилось крестьянское движение. В первой части романа каждая страница говорит о чудовищном бремени, возложенном Петром на крестьянские плечи. Во второй книге дается широкая картина крестьянского протеста, нашедшего выражение и в самосожжении раскольников, и в фактах убийства солдатами офицеров под Нарвой. «Эти первые предвестники крестьянской жакации... Крестьянская тема дается в “Петре I” в непрерывном нарастании»<sup>131</sup>.

Изменившаяся общая ситуация, высокие качества второй книги романа «Петр I» позволили и И. Гринбергу в 1934 г. по-иному подойти к творчеству А. Толстого и отказаться от той суровой критики, которая прозвучала в его первой статье. Он теперь не отрицает того, что писатель овладевает марксистским методом и находится на правильном пути в изображении петровской эпохи.

Широкое обсуждение «Петра I» представляет интерес и в том отношении, что в более широком плане была поставлена проблема жанра. Одним из первых задумывается над жанровым своеобразием «Петра I» И. Гринберг, о чем свидетельствует само название его статьи – «Хроника или трагедия?»<sup>132</sup>.

Гринберг осуждает наметившееся в советской исторической литературе тяготение к жанру хроники. «Некоторые критики, – пишет он, – усматривают особое достижение романа, чуть ли не обязательное свойство исторического жанра социалистической литературы в хроникальности. Между тем хроника имела широкое распространение и в буржуазной литературе»<sup>133</sup>. Хроникальный принцип построения художественных произведений, по утверждению критика, имел смысл, когда нужно было бороться в «ложными трагическими кон-

---

<sup>130</sup> Старчаков А. Творческий путь А.Н. Толстого // Волжская новь. 1934. № 11–12. С. 65.

<sup>131</sup> Там же.

<sup>132</sup> Гринберг И. Хроника или трагедия? // Литературный современник. 1934. № 11.

<sup>133</sup> Там же. С. 113.

фликтами, придуманными, насилующими исторические факты», но уже намечается переход к следующей, высшей ступени, когда роман будет представлять не хроникальное повествование, а развитие единого организующего конфликта, причем конфликта не выдуманного, а выведенного из противоречий самой эпохи. «Роман или пьеса, содержащие трагический конфликт, имеют преимущество перед хроникой своей цельностью, напряженностью действия, единством идеи»<sup>134</sup>.

Что касается «Петра I», то движение к хроникальности, по мнению критика, в нем несомненно, ибо развитие романа определяется непосредственно ходом исторических событий, сменой картин, широко рисующих эпоху. А. Толстой находит средства для того, чтобы преодолеть невыгодные стороны этого построения – он прибегает к «драматизации отдельных эпизодов, отдельных характеров». Кроме того, обогащение хроники Гринберг видит и в том, что А. Толстой «чрезвычайно искусно и талантливо, восстанавливая картину эпохи, соединил историческую документальность с вымыслом», Петра окружил как персонажами историческими, так и людьми, «отнюдь на страницы истории не попавшими», что способствовало «фабульному единству романа»<sup>135</sup>. Гринберг предполагает, что в дальнейшей работе писатель усилит эту тенденцию, т. е. пойдет по пути не «хроникального повествования», а создания единого конфликта, если «введет эксплуатируемые классы в роман», ибо только это может образовать «подлинно трагический элемент в исторической судьбе Петра и его политики»<sup>136</sup>.

Другие критики также были склонны считать это произведение хроникой, но без того оттенка осуждения, которое чувствуется у Гринберга. Так думал А. Алпатов, говоря, что «роман воспринимается как нечто цельное, как своеобразная историческая хроника»<sup>137</sup>. Того же мнения придерживается А. Старчаков, считая, что роман «представляет их себя хроникой, но достаточно романизованную». «Петр I» разрастается до пределов «гигантской портретной галереи», но «в конце концов обширная пестрая семья Бровкиных становится в романе композиционным центром, который позволяет укрепить рыхлый массив исторической хроники»<sup>138</sup>.

Р. Мессер идет еще дальше, связывая именно хроникальность с особенностями метода социалистического реализма. Это доказывает-

---

<sup>134</sup> Там же. С. 118.

<sup>135</sup> Там же. С. 116.

<sup>136</sup> Там же. С. 119.

<sup>137</sup> Алпатов А. Два романа о Петре Первом // Книга и пролетарская революция. 1933. № 4–5. С. 162. В последующих работах критик от этого мнения отказался.

<sup>138</sup> Старчаков А. Творческий путь А.Н. Толстого. С. 63.

ся таким рассуждением. В классических образцах буржуазного романа исторические события играют роль фона, на котором разворачиваются судьбы индивидуальных героев, а Ал. Толстой в «Петре Первом» встал на путь принципиально иной художественной структуры исторического романа. Факты большого исторического масштаба из обычного в буржуазном историческом романе фона превращены в подлинную драматургическую ткань. Так называемые «типические обстоятельства» выполняют функцию «главного героя» произведения, «его идейно-художественного стержня»<sup>139</sup>.

Стремясь выявить то новое, что отличает советский исторический роман от романа дореволюционного, Р. Мессер однако преувеличивает композиционное значение хроникальных моментов, «типических обстоятельств», полагая, что в этом и заключается особенность социалистического реализма в историческом романе. Но тогда бы пришлось признать, что другие возможные структурные типы не отвечают требованиям социалистического реализма.

Вопросами жанровой природы «Петра I» будут заниматься и другие исследователи. Особенно тщательному анализу роман Толстого был подвергнут в статье А. Макаренко «Петр Первый», написанной в 1937 г., но не напечатанной в свое время. Однако и А. Макаренко не мог удовлетворительно решить этот вопрос, настаивая на том, что «Петр I» – хроника. Только в позднейших работах, главным образом после выхода третьей, завершающей части «Петра I», исследователи откажутся от этого определения жанра романа.

Обсуждение романа А. Толстого, в которое были втянуты многие видные представители критической мысли, имело то значение, что оно способствовало постепенному изживанию некоторых порочных методов и приемов в критике, унаследованных от предыдущего десятилетия. В процессе полемики реабилитируется исторический жанр, кое у кого продолжавший вызывать недоверие. Стало возможным в связи с этим распространить принципы социалистического реализма на исторический роман, и отдельные исследователи делают попытки определить, в чем, в каких особенностях и формах проявляется этот метод. Поставлен был на обсуждение (в работах А. Старчакова и И. Гринберга) и важный вопрос о том, какими средствами можно сочетать неизбежную в историческом романе хроникальную протяженность с требованиями художественной концентрации и единства и как преодолеть это противоречие.

---

<sup>139</sup> Мессер Р. А. Толстой и проблема исторического романа. С. 99.

Однако отдельные успехи в области критики не стали еще, к сожалению, общим достоянием. Еще давали себя чувствовать отголоски рапповского сектантства, упрощенного социологизирования. Дискуссия 1934 года об историческом романе свидетельствует об этом лучше всего.

\* \* \*

Организованная журналом «Октябрь» в мае 1934 года дискуссия была наиболее значительной по количеству участников и должна была стать заметной вехой в изучении исторического романа. Констатируя, что «проблема советского исторического романа до последнего времени была почти неисследованной областью нашей литературы» и что «теоретическая разработка проблем советского исторического романа у нас только начинается», редакция журнала поставила перед участниками дискуссии ряд вопросов: как формируются и как должны определяться пути советского исторического романа; «что такое советский исторический роман; мыслимо ли вообще создание нашего исторического романа и каково его место в процессах становления стиля и метода социалистического реализма?

Диспут, однако, не оправдал возлагавшихся на него надежд. Самой постановкой вопроса о возможности существования в советской литературе исторического романа организаторы диспута ставили как бы под сомнение его целесообразность. Материалы дискуссии, напечатанные в журнале (№ 7 за 1934 г.) под шапкой «Социалистический реализм и исторический роман», свидетельствуют о том, что не только не была внесена ясность во все эти вопросы, но, напротив, они были еще более запутаны всякого рода наспех придуманными теориями, с которыми выступили некоторые участники дискуссии.

Ц. Фридланд выдвинул теорию «рудиментов», заключающуюся в том, что писатели, обращающиеся к прошлому, воспроизводят его по пережиткам всего отсталого, отмирающего, сохранившегося в современной действительности – в этом якобы и осуществляется связь нашего времени с минувшими эпохами. Другой участник дискуссии, В. Тер-Ваганян, предложил другую модернизаторскую теорию, названную им теорией «синонимов», по которой каждая пережитая эпоха писателями уподобляется современности как ее синоним (см. об этом главу 5).

### Глава 3

## Становление принципов социалистического реализма в критике 1930-х годов. Роль Горького и А. Толстого в развитии теории исторического романа

В богатейшем критическом наследии А.М. Горького проблема исторического романа занимает весьма видное место. Хотя у Горького нет специальных работ об историческом романе и других исторических жанрах, однако суждения по этим вопросам, заключенные в его критических статьях, очерках, рецензиях, памфлетах, в его обширной переписке позволяют говорить об определенной системе взглядов.

С самого начала, с 1890-х гг., Горький не переставал интересоваться судьбами исторического романа, исторической драмы, исторического очерка. Он настойчиво проводил мысль о том, что изображение прошлой жизни народа имеет громадное познавательное и воспитательное значение, и постоянно направлял мысль писателей на правильное понимание и решение этой проблемы. Руководящая роль Горького чувствовалась здесь так же, как и в других областях литературной жизни. Можно согласиться с мнением Г. Ленобля, что Горький является «крестным отцом» советского исторического романа<sup>140</sup>.

Историзм – характернейшая черта всей критико-публицистической и художественной деятельности Горького. Статью о современном декадансе «Разрушение личности» Горький начинает с рассмотрения древних мифов и античного эпоса для того, чтобы показать, как в конце концов «благодаря мещанству мы пришли от Прометея до хулигана»<sup>141</sup>. В «Заметках о мещанстве», характеризуя «строй души современного представителя командующих классов», Горький обращается к социальным истокам мещанства и прослеживает в русской литературе всю линию его развития.

В докладе на Первом съезде советских писателей Горький начинает разговор о советской литературе с глубочайшего тыла – с первобытной и древней культуры. Горький всегда мыслил широчайшими историческими масштабами, брал жизнь во всей совокупности составляющих ее во времени и пространстве явлений. Горький ввел в обиход универсально-емкое понятие «второй природы», понимая под ней все, что сделано руками человека на земле, начиная с того времени, когда он впервые стал пользоваться простейшими орудиями труда.

---

<sup>140</sup> Ленобль Г. История и литература. М.: Советский писатель, 1960. С. 248.

<sup>141</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1949–1953. Т. 24. С. 78. Далее до с. 114 все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Глубокий историзм взглядов Горького объясняет ту кипучую деятельность, которую он развил по пропаганде исторических знаний в советское время. Никто из деятелей нашей литературы не уделял больше внимания развитию исторического мышления у советских людей, чем Горький.

Характеризуя исторические взгляды Горького, нельзя обойти его деятельность как инициатора и организатора многочисленных исторических изданий. С неутомимой настойчивостью и энергией Горький создает всё новые издательские проекты, относящиеся к самым различным областям общественно-политической и культурной жизни, и принимает непосредственное участие в их осуществлении.

Одним из интереснейших мероприятий, задуманных еще в первые годы революции, был грандиозный план создания нового репертуара для театра и кинематографа, который Горький изложил в статье «Инсценировка истории культуры»<sup>142</sup>. По проспекту, детально им разработанному, «История» должна была включить около 300 пантомим, пьес, живых картин и сценариев, «которые в общей связи дали бы зрителю наглядное понимание истории духовного и физического развития человечества, истории общечеловеческого творчества и труда».

Мысль о создании «Истории культуры», но в ином плане, не оставляла Горького и в дальнейшем. Об этом свидетельствует письмо к Л. Никулину в 1931 г.: «Есть у меня к Вам вопрос, который можно понять как деловое предложение. Почему-то мне кажется, Вы могли бы написать одну весьма нужную книгу, это – фактическую историю европейской культуры, т. е. историю быта племен и народов средиземноморской области от, скажем, Илиады и Гезиода до наших дней. Сюда включаются, конечно, малоазийцы, арабы и норманны, германцы и Аттила»<sup>143</sup>.

Необходимость такой книги Горький объясняет тем, что наша молодежь хотя и вооружена общими марксистскими понятиями, совершенно лишена исторических знаний «о будничной жизни прошлого», о «феодално-городском быте», о всех условиях, в которых «медленно и трудно вырастал, воспитывался современный сложный человек». «Нашей молодежи необходимо знать историю творчества фактов». «“Жизнь есть деяние” – эти слова должны стать эпиграфом книги»<sup>144</sup>.

<sup>142</sup> Впервые статья была напечатана в газете «Жизнь искусства» в 1919 г. (№№ 251, 254); перепечатана с комментариями в журнале «Звезда» за 1937 г., № 6.

<sup>143</sup> Никулин Л. Жизнь есть деяние // Октябрь. 1938. № 6. С. 188.

<sup>144</sup> Там же.

Особенно широкую организаторскую деятельность Горький развил после возвращения в Советский Союз в 1928 г. Внушительное впечатление производит только перечень задуманных Горьким исторических изданий. По его инициативе в 1931 г. начали выходить «История гражданской войны», «История фабрик и заводов». В течение многих лет Горький вынашивал идею создания «Истории молодого человека», «Истории женщины». В 1935 г. была задумана «История деревни». Возникли планы и других изданий: в статье «О мещанстве» он указывал на отсутствие у нас «совершенно необходимой» для массового читателя «Истории развития сословий в России» [25: 28], в письме к Ромену Роллану 21 апреля 1934 г. он говорил как о своей «давней мечте» о создании «Истории фольклора» [30: 343], в статье «О формализме» высказывает сожаление, что нет у нас «Истории городской культуры» [27: 528], в письме к А. Тихонову в январе 1932 г. выражает пожелание, чтобы была создана серия пьес, «которые дали бы наиболее художественные иллюстрации исторически важных моментов из жизни Европы и России» [30: 232].

Назначение всех этих осуществленных и неосуществленных изданий заключалось в том, чтобы помочь уяснению всемирно-исторических достижений, завоеванных Октябрьской революцией, чтобы дать народу средство для его исторического самопознания. При этом две основные идеи характеризуют все горьковские замыслы.

Во-первых, с особой четкостью и полемической остротой везде проводится взгляд на историю как на единый, сложный и противоречивый процесс, основу которого составляет борьба классов. Экскурсы в прошлое для изображения этой борьбы должны доказать закономерность и историческую неизбежность распада буржуазного общества и такую же неизбежность торжества революционного народа.

Во-вторых, во всех этих планах доминирует идея, что народ является создателем материальных и духовных ценностей. Научить молодежь исторически мыслить – это значит научить понимать, что «трудовой народ – крестьяне и ремесленники... строили несокрушимые замки феодалов-дворян, строили города и удивительные храмы, проводили дороги, осушали болота, обрабатывали коноплю, лен, кожу, шерсть, дерево, металлы, обували, одевали, украшали командующий класс. Попутно они создали изумительной мудрости сказки, прекрасные песни, легенды, сатиры на своего врага» [27: 504].

Все эти разнообразие знания Горький считал совершенно необходимыми нашей молодежи для того, чтобы она могла успешно участвовать в «строительстве новой истории мира».

Исторические воззрения Горького, покоящиеся на научно-материалистической основе, исторический принцип построения его собственных произведений делают понятным тот живой интерес, какой Горький всегда проявлял к историческому жанру в советской литературе. Горького радовал каждый успех писателей, овладевавших новой для них литературной формой, и он всячески поощрял их в работе над темами и сюжетами из прошлого. Он говорит А. Чапыгину: «Вы не гнушайтесь историей. Всякий исторический сюжет, изображенный художником слова по настоящим историческим документам, равен современности»<sup>145</sup>. Позиция Горького в этом вопросе представлялась тем более значительной, что в 20-е годы в рапповских кругах сложилось нигилистическое отношение к истории и историческому жанру. Оно чувствовалось еще и в начале 30-х годов. И. Бороздин говорит о той предубежденности против исторического романа, которая отпугивала от этого жанра некоторых авторов: «Тут, конечно, отдана дань традиции, еще, к сожалению, не изжитой. Писать исторические романы согласно сложившемуся трафарету – это значит уходить от тем современности, залезать в архивную пыль, а археологию, в гробокопательство и т. д. и т. п. Пора, давно пора в корне ликвидировать эту навязшую в зубах оскомину»<sup>146</sup>. Бороздин рассказывает, как даже известные писатели побаивались попасть в разряд «исторических»: «Некоторые писатели, занимавшиеся историческим романом, талантливые писатели, с известной опаской подходили к историческому роману. В одной из своих статей, посвященных советскому историческому роману, я припомнил разговор с одним автором, который мне говорил, что он боится стать историческим романистом. Я могу его назвать. Это Павленко. Сейчас он пишет роман из эпохи кавказских войн и говорит: “Боюсь, как бы не стать историческим романистом”»<sup>147</sup>.

Горькому приходилось брать под свою защиту исторический роман. Он указывал на то, что критика не проявляет достаточного внимания этому жанру. Это обвинение в адрес критики было брошено и на I съезде писателей: «Мы видим, что наши читатели все более часто и верно оценивают рост писателя даже раньше, чем успевают это сделать критики». Среди других произведений, «не оцененных» критикой, Горький называет роман А. Толстого «Петр I» [27: 334], имея, очевидно, в виду те многочисленные нападки, которым он подвергся.

<sup>145</sup> Чапыгин А. Человек большого сердца // Известия, 18 июня 1937 г.

<sup>146</sup> Бороздин И. «Петр I» А. Толстого // Наше слово о литературе. Московское товарищество писателей, 1933. С. 181–182.

<sup>147</sup> Бороздин И. К вопросу о советском историческом романе // Октябрь. 1934. № 7. С. 232.

Произведения советских авторов Горький называл «высокохудожественными» и подлинно историческими, противопоставляя их «слащавым, лубочным» и «мало историческим» сочинениям Загоскина, Масальского, Лажечникова, А.К. Толстого, Всеволода Соловьева и др. «В настоящем, – писал он, – превосходный роман А.Н. Толстого “Петр I”, шелками вытканый “Разин Степан” Чапыгина, талантливая повесть о Болотникове Георгия Шторма, два отличных мастерских романа Юрия Тынянова – “Кюхля” и “Смерть Вазир-Мухтара” и еще несколько весьма значительных книг из эпохи Николая Первого. Все это поучительные, искусно написанные картины прошлого и решительная переоценка его» [25: 254].

\* \* \*

Представляет большой интерес факт разнообразных связей, которые устанавливаются Горьким с выдающимися представителями советского исторического романа с середины 20-х годов. С рождением значительных художественно-исторических произведений в советской литературе Горький вступает со многими авторами в тесные литературные и личные отношения, ведет с ними переписку, восхищаясь достоинствами их произведений и дружески указывая на недостатки. В своих письмах к А. Толстому, А. Чапыгину, О. Форш, Ю. Тынянову, С. Сергееву-Ценскому, А. Виноградову и др. Горький высказывает много принципиально важных суждений по разным вопросам исторического жанра.

Горький высоко ценил А. Чапыгина, с которым находился в течение многих лет в дружеских связях. Если Чапыгин стал историческим романистом, то немалая заслуга в этом принадлежит, по его собственному признанию, Горькому. Еще в 1919 г. Горький поручил ему написать сценарий о Киевской Руси в плане осуществления широко задуманного издания «Инсценировка истории культуры». Чапыгин рассказывает об этом в своих воспоминаниях: «Задание, данное им мне, направило меня по новой дороге в литературе, и я увидел свой путь. На этом пути он первый радостно приветствовал меня, когда я написал “Разин Степан”»<sup>148</sup>. Чапыгин задание выполнил, написав историческую драму «Гориславич» из истории княжеских междоусобиц в древней Руси. Пьеса не была напечатана, но Горький не забыл о ней; в письме от 9 июля 1925 г. он интересуется ее судьбой: «А где Ваша драма о князе-изгое? Что Вы намерены делать с нею?» [29: 432]. Горький укреплял уверенность Чапыгина в том, что он правильно определил харак-

---

<sup>148</sup> Известия, 1937, 18 июня.

тер своего писательского призвания. А. Чапыгин вспоминает, как он под влиянием недоброжелательной критики усомнился в своих занятиях историей:

Одно время я боялся, что читателю будет скучно читать исторический роман. Меня разуверил в том А.М. Горький. Я как-то написал пьесу, рисующую Россию XII века. Алексей Максимович прочел и сказал:

– Почему бы Вам не написать большой роман о России XII века?

– Не скучно ли будет? – ответил я Горькому.

– Нет, не скучно. Читатель любит исторический роман. Исторический роман облегчает изучение истории, – ответил мне Горький<sup>149</sup>.

Горький восторженно встретил появление первых глав романа «Разин Степан», которые были напечатаны в 1 и 2 книгах журнала «Былое» за 1925 год. «“Разина” читаю с наслаждением, – писал он в письме 9 июля 1925 г., – от всей души поздравляю Вас – хорошо пишете, сударь! Очень хорошо! И, как всегда, во всем – Вы оригинальны, всегда Вы особенный, очень густо и ярко подчеркнутый человек Алексей Чапыгин» [29: 431].

В последующих письмах, оценивая роман в целом, после выхода его отдельным изданием (1927) Горький каждый раз с восхищением отзывается о «Разине», называя его «первым образцовым историческим романом», «поистине исторической книгой в литературе нашей».

Весьма существенное значение для Чапыгина имели поэтому слова поддержки, направленные против всяких хулителей. «Вас не должно ни удивлять, ни огорчать то, что Ваши современники, вероятно, далеко не все почувствуют и, еще больше, не все поймут красоту и мощь “Разина”. Людей, которые говорят Вам о “растянутости”, о “повторениях”, – не понимаю. Для меня Ваша книга вся – как старинная жемчужная риза на иконе Богоматери, нельзя вынуть ни единой бисеринки» [30: 8]. Горький отмежевывается от той критики, которая подходила к роману с предвзятыми мерками, и называет ее «эстетически канцелярской критикой». Он советует писателю не обращать внимания на несправедливые нападки, готовиться к новым трудам: «Нет. Вам придется писать еще что-то, такое же монументальное, как “Разин”. Вы уже “обреченный”» [30: 8].

В заметках «О путях исторической литературы» Чапыгин писал, что он обязан Горькому: «Ничего не знающие в истории критики с точки зрения скрытого эстетизма писали о моем “Разине”: Декоративно!

---

<sup>149</sup> Чапыгин А. Продолжаю писать исторический роман // Книга и пролетарская революция. 1936. № 10. С. 157.

Тяжеловесно! Не эстетично – кому нужно подобное? А я верил только А.М. Горькому»<sup>150</sup>. «Я ценил и цену отзывы М. Горького, он делал мне детальные указания так, как никто из писателей и критиков»<sup>151</sup>.

Чем же можно объяснить все эти похвалы в адрес «Разина», которые теперь кажутся несколько преувеличенными? Роман А. Чапыгина обладал несомненными достоинствами, в свое время делавшими его выдающимся произведением советской литературы, несмотря на некоторые недостатки, объяснимые тем, что советский исторический роман делал свои первые шаги и не всегда мог опереться на беспспорные данные исторической науки, как и на художественную практику двух писателей. Горького привлекало в романе прежде всего прекрасное знание старины, умение создавать живые характеры людей, воспроизводить яркие бытовые сцены, поражало «изумительное проникновение в дух и плоть эпохи». Он восхищается «такими картинами истинного художника, как, например, бритье ядерной головы, да еще с треском, словно счищая с крупной рыбы чешую. Это – так правильно, четко, ощутимо-хорошо» [29: 431]. Горький отмечает мастерство Чапыгина и в изображении прошлого других народов. «Персия! Кто-то из предков Ваших был там что ли?» – поражается Горький способности писателя картинно изображать жизнь далекой и чужой страны.

Достоинства «Разина» представляются ему еще более значительными при сравнении с эмигрантским историческим романом. Горький имел в виду трех авторов, которым давал меткие характеристики: Алданов-Ландау – человек весьма «начитанный», «мудрый», но лишенный способности оживлять своих героев – «сухой, как евангельская смоковница»; Мережковский пишет романы из истории Египта, но историзм он понимает как нагромождение экзотических деталей, его роман «скучен», подобен «каталогу небогатого антиквара», герои его разговаривают на каком-то «московско-арбатском наречии». Не лучше исторический роман Минцлова «Волки». Напрасно было бы искать у этих писателей «исторической правды». Роман Чапыгина выгодно отличается от них «широтой знаний» и «умением пользоваться ими». Роман может быть «указателем, как надобно писать на сюжеты истории» [30: 25].

Горький особенно ценил способность Чапыгина усваивать особенности языка далекой эпохи. «Какой Вы мастер, – писал он, – и как много знаете. И – этот медный, литой, вкусно корявенький, из прошлого,

---

<sup>150</sup> Архив А. Чапыгина. ИМЛИ, П.15614. Цит. по: *Наумова Е.* М. Горький в борьбе за идейность и мастерство советских писателей. М.: ГИХЛ, 1958. С. 240.

<sup>151</sup> Как мы пишем. Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 189.

чаруа говорящий язык» [29: 469]. К. Федин вспоминает об одном из своих разговоров с Горьким: «Другой раз он дивился Чапыгину:

– Написал, понимаете, пьесу “Гориславич” на языке XII века. Непосвященный даже не уразумеет. Поставить ее в театре нельзя, да и прочитать едва ли возможно. Но человек, как бы волшебник, перешагнул через тьму времен и заговорил языком XII века так, точно всосал его с материнским молоком. Для этого способности мало, надо иметь нечто большее. Необыкновенные вещи должно ожидать от этого чудодея»<sup>152</sup>.

И самое главное: называя роман Чапыгина «Разин Степан» «образцовым», «указателем», Горький имел в виду не только хорошее знание исторических фактов, не только умение подать их в такой конкретно-образной форме, которая делает историю осязаемой, впечатляющей, но и глубокое понимание хода исторического развития общества, умение определить значение событий далекого прошлого с позиций нашего времени. Создавать подлинные художественно-исторические произведения может писатель, который сознает, по словам Горького, что «огромная и ответственной роль назначена историей литературе нашей, великая честь способствовать росту ее и движению к чудесной цели, чего от нее требует народ страны нашей, – народ героев»<sup>153</sup>.

\* \* \*

Отметил Горький высокой похвалой исторический роман Ольги Форш «Одеты камнем», вышедший в 1925 г. Об этом романе он писал автору 5 сентября 1926 г.: «“Одеты камнем” – уже большая вещь. Высоко ценю ее, как одну из книг, которые начинают на Руси подлинный исторический роман, какого до сей поры не было, а сейчас есть уже четыре: два Ваших, “Кюхля” Тынянова и колоссальный “Разин” Чапыгина»<sup>154</sup>.

Такого же высокого мнения Горький был о романе Форш «Современники», напечатанном в 1926 г.: «“Современники” – значительнейшая вещь, на мой взгляд. И – богатая мыслями, каждая из коих – тема большой книги»<sup>155</sup>.

Переписка между Горьким и Ольгой Форш продолжалась и в следующие годы по поводу новых произведений писательницы.

В январе 1928 г. О. Форш вместе с другими литераторами в течение десяти дней гостила у Горького в Сорренто.

---

<sup>152</sup> Федин К. Писатель. Искусство. Время. М.: Советский писатель, 1957. С. 99.

<sup>153</sup> Из письма к А. Чапыгину 13 февраля 1935 г. [30. С. 381].

<sup>154</sup> Горький М. Письмо к О. Форш от 5/IX-1926 г. // Звезда. 1945. № 2.

<sup>155</sup> Там же.

Свое уважение к великому писателю О. Форш выразила, выведя его в романе «Сумасшедший корабль», о чем она писала 12 марта 1930 г.: «Сейчас же заканчиваю “Сумасшедший корабль”, где Вам, не посетуйте, отводится жилплощадь на целую главу». На это Горький ответил в шутовском тоне: «Что же касается до описания меня в сумасшедшем романе, то – покорнейше благодарю! А читать его буду, когда он кончится. Я тоже предполагаю коснуться Вас моим талантливым пером в 13-м томе знаменитого романа “Клим Самгин и К<sup>о</sup>”» [30: 170].

С одобрением говорит Горький о способности Ольги Форш проникать в прошлое, что делает ее произведения «историческими романами в подлинном смысле этого понятия»: «Большая тема в работе у Вас, О.Д., – пишет он 27 сентября 1926 г., – и особенно почтенна тема “Новиков”. “Современники” позволяют уверенно ждать, что Вам хорошо удастся Новиков, ибо у Вас удивительно тонко развита интуиция и понимание прошлого, как мне кажется»<sup>156</sup>.

\* \* \*

Достижения А. Толстого в области исторического романа Горький заметил давно. Еще в 1923 г. он писал по поводу его «Повести смутного времени»: «Житие Нифонта я считаю первым в русской литературе рассказом из эпохи “Смуты” – начала XVII века, – написанным с изумительной силой проникновения в психологию эпохи»<sup>157</sup>.

Самые дружеские отношения установились у Горького с Толстым в начале 30-х гг. Широкий горьковский план издания «Истории фабрик и заводов» увлек А. Толстого, и он стал серьезно готовиться к написанию книги об Ижорском заводе.

Горький внимательно следил за работой А. Толстого над романом «Петр I». После выхода первого тома он писал Толстому: «Вы знаете, что я очень люблю и высоко ценю Ваш большой, умный веселый талант... Вы сделали немало весьма ценных, но еще недостаточно оцененных вещей, есть и совсем непонятые... Мне еще хочется сказать Вам, что для меня Вы, несмотря на Вашу четвертьвековую работу, все еще “начинающий” и таковым пребудете даже до конца дней. “Петр” – первый в нашей литературе настоящий исторический роман, книга надолго» [30: 279–280]. В письме к Ромену Роллану Горький также назвал А. Толстого «автором первого у нас действительно исторического и замечательного романа “Петр I”» [30: 250].

---

<sup>156</sup> Форш О. Четыре письма Горького // Звезда. 1941. № 6. С. 154.

<sup>157</sup> Горький А.М. Письмо к Ронигеру, март 1923 г. Архив А.М. Горького. Цит. по: Щербина В. А.Н. Толстой. М.: Советский писатель, 1956. С. 392.

Горький ясно сознавал, что этот роман является крупнейшим достижением советской литературы. Если исторические романы 20-х годов представляли собой новое слово по сравнению с дореволюционной исторической романистикой и заслуживали полного одобрения, то «Петр I» А. Толстого поднимал советский исторический роман на еще более высокий уровень, открывая новые возможности для углубленного познания истории. С высоты этих новых достижений, в ином свете представляется Горькому развитие советского исторического романа в целом, очевидным становится преимущество «Петра I» перед романом предыдущего десятилетия: это и нашло выражение в определениях: «первый» и «настоящий».

Горький оказывал Толстому творческую помощь в его дальнейшей работе над романом. «Плодотворны были встречи с Горьким А. Толстого, – пишет А. Волков. – Беседы с Горьким укрепляли А. Толстого в его творческих позициях, они касались вопросов идейного содержания и мастерства, лепки образов из далекого прошлого России»<sup>158</sup>.

Горький ценил большую реалистическую силу А. Толстого, чеканность образов и особенно образа Петра, который своей цельностью и законченностью представлялся «как бы вырезанным из меди», мудрую экономию художественных средств, точность и звучность фразы, на что он всегда обращал особое внимание авторов, читая их книги и рукописи. Именно об этих качествах Горький писал Толстому в 1935 г., когда вышли отдельной книгой две части романа: «Прежде всего: спасибо за “Петра”, получил книгу, читаю по ночам, понемножку, чтоб “надольше хватило”, читаю, восхищаюсь, – завидую. Как серебряно звучит книга, какое изумительное обилие тонких, мудрый деталей и ни единой лишней!» [30: 379].

Взгляды Горького на специфику исторического жанра ясно вырисовываются и из той критики, которой он подвергал отдельные произведения на историческую тему. Восхищаясь успехами ведущих советских исторических романистов, Горький, однако, не проходил мимо слабых сторон их творчества. В письме к Вс. Иванову 15 октября 1926 г. он высказал свои критические замечания в адрес высоко ценимого им вообще А. Толстого. «У нас я вижу целый ряд очень талантливых людей, хотя, пока еще, неумелых. Но у нас есть и удивительные мастера: Пришвин, Сергеев-Ценский, Чапыгин... Расширяются темы, становятся разнообразнее... Я не закрываю глаза на ошибки, нестройности, торопливость и всякие иные грехи писательские, но, зная, как легко

---

<sup>158</sup> Волков А. Горький и литературное движение советской эпохи. М.: Советский писатель, 1958. С. 363.

осудить человека – не занимаюсь этим делом. Иногда, впрочем, осуждаю, однако про себя и с великой горестью. Трудно все-таки не осудить Толстого и Щеголева»<sup>159</sup>.

Здесь речь идет об исторической пьесе А. Толстого и П. Щеголева «Заговор императрицы», в которой за внешней занимательностью и остротой интриги не видно было глубокого раскрытия социальных отношений эпохи.

Высоко оценивая талант С. Сергеева-Ценского, считая, что в его лице «русская литература имеет одного из блестящих продолжателей колоссальной работы ее классиков – Толстого, Гоголя, Достоевского, Лескова», Горький откровенно, хотя и сдержанно критикует его драму о Лермонтове «Поэт и чернь». «Пьеса показалась мне слишком “бытовой”. Лермонтов засорен, запылен в ней», – пишет он автору 28 марта 1927 г.<sup>160</sup>

В письме к Ю. Тынянову, одобряя его за умение создавать характеры, Горький отмечает, что ему мешает некоторая искусственность языка, «которая, по-видимому, идет от Шкловского»<sup>161</sup>.

Недостатки языка находит Горький и у Чапыгина, несмотря на признание высоких достоинств его исторических романов. Так, в «Гулящих людях» автор, по мнению Горького, слишком увлекается архаизмами, которые порой делают его язык непонятным, недоступным читателю. «Глубоко Вы чувствуете старину, – писал Горький, – и поражает меня Ваше знание языка. Иногда Вы слишком щеголяете этим и, вводя слова, незнакомые нашему читателю, не даете объяснения таких слов, как, например, ирошаны, керста, уляди, перцата, зарбафный и др., эти слова необходимо объяснить» [30: 346]. В другом письме Горький замечает, что в одном из новых произведений писателя «обилие “местных речений” делает диалог трудно понимаемым» [30: 363].

Критикуя роман А. Виноградова «Три цвета времени», главный недостаток книги Горький видит в том, что она «хаотична», «загромождена излишними эпизодами или многословным рассказом об эпизодах необходимых». Вполне справедливо Горький отмечает также перенасыщенность текста документами, которые приводятся в непереработанном виде и не всегда мотивированно: «Отягощают книгу длинные выписки из дневника А. Тургенева. Тургенева они рисуют не очень симпатично, – фигура дубоватая и скучная, рядом с Мериме, Стендалем. Мне кажется, что в книге уместны только те мнения и записи рус-

<sup>159</sup> Горький и сибирские писатели. Новосибирск, 1950. С. 61–62.

<sup>160</sup> Сергеев-Ценский С. О художественном мастерстве. Симферополь, 1956. С. 18.

<sup>161</sup> См.: Наумов Е. Горький в борьбе за идейность и мастерство советских писателей. М.: ГИХЛ, 1958. С. 242.

ского барина, которые непосредственно касаются Стендаля, а кроме их допустима только характеристика Тургеневым Парижа» [30: 179].

Возражения Горького вызывают и изображения рабочих начала XIX века более сознательными, чем они могли быть в то время, а также приписывание Стендалю несвойственных ему взглядов [30: 180].

Неодобрительно Горький отозвался о романе П. Павленко «Баррикады», посвященном Парижской коммуне. «С этой книгой Вы, – писал он автору, – на мой взгляд, не сладили, и это очень печально». В книге не удовлетворяет ее фрагментарность, отсутствие эпически спокойного и связного изложения, «непродуманность» и «расплывчатость» некоторых образов, излишне «патетический» тон отдельных глав.

П. Павленко согласился с критикой Горького. Он писал в своих воспоминаниях: «Алексей Максимович... подверг мою повесть жесткой критике. Он касался неровностей и вычурности языка, клочковатости композиции, самой темы. Он рассматривал книгу как рукопись. И мне стало обидно, что я поторопился напечатать повесть»<sup>162</sup>.

Находя разного рода отрицательные моменты в произведениях многих писателей, в том числе и лучших, и откровенно указывая на них авторам, Горький исходил из своего представления о величии задач, налагаемых на советскую литературу нашей эпохой, – отсюда его высокая требовательность к писателям.

Из этого краткого обзора видно, что Горький осуждал в историческом романе бытовизм, поверхностность в изображении событий, увлечение фактами узко-биографического плана, т. е. все то, что приводило к снижению и опошлению исторических лиц и мешало углубленному проникновению в прошлое.

Справедливо критикует Горький неумение некоторых писателей пользоваться историческими источниками, их стремление перенасыщать текст документами и всяким другим не переработанным материалом, ибо это не может не отражаться на художественной убедительности произведения.

Недопустимы в историческом романе как формалистическая вычурность языка, так и излишнее увлечение архаической лексикой, которая из средства создания речевого портрета, колорита времени иногда перерастает в натуралистическое копирование языка эпохи.

Все эти недостатки исторического романа Горький рассматривал как болезни роста, подлежащие быстрейшему искоренению для того, чтобы исторический роман мог успешно развиваться в русле социалистического реализма.

---

<sup>162</sup> Павленко П. Писатель и жизнь. М.: Советский писатель, 1955. С. 144.

Вместе с тем Горький обращал внимание и на глубоко порочные явления в области исторического романа, на то, что здесь накопилось немало халтурных произведений, с чем никак нельзя было мириться.

В связи с этим следует вспомнить, что еще в 90-х годах, сотрудничая с «Самарской газетой» под псевдонимом Иегудиил Хламида, Горький выступал с острой критикой исторической беллетристики развлекательного типа, рассчитанной на нетребовательные вкусы провинциальных канцеляристов. В числе авторов этих низкопробных изделий, пользовавшихся большим успехом, Горький называет Георгия Самарова, чьи «толстущие, скучнейшие, якобы исторические романы... написанные тяжеловесным языком», далеко уступали как со стороны стиля, так и со стороны содержания даже «творениям нашего графа Салиаса». На том же уровне были романы Карновича: «Он тоже исторический романист, и я не знаю, кому из двоих – ему или Самарову – следует вручить пальму первенства за своеобразное понимание истории и за изложение скучным языком исторических анекдотов» [23: 45, 47]. Оборудованные интригующими названиями: «Любовь и корона», «Переполюх в Петербурге», «Придворное кружево», эти легковесные романы не представляли, разумеется, никакой художественной ценности. И вполне понятна ирония Горького по поводу читателей-канцеляристов, которые предпочитали подобного рода литературу произведениям Чехова, Некрасова, Бальзака, Тургенева, Достоевского: «Ясно – крупные русские писатели не в чести у средних русских читателей».

Горький, однако, должен был констатировать, что и в советской литературе наравне с ценным есть «много сора,хлама, всякой чепухи, злорадства над ошибками и противного нытья неудачников. Это вполне естественно, это – ветер революции обрывает жухлые, вялые листья с “древа жизни”». Не называя имен, он имеет в виду тех третьеразрядных, чуждых советской действительности литераторов, которые прятались в прошлое от современности, прикрываясь теорией, что «материал нынешнего дня не укладывается в художественные рамки» [25: 254]. «Неудачниками» и «нытиками» Горький называет писателей, полагавших, что «подлинное искусство» возможно лишь при условии отвлечения «от текущей действительности» и ухода в прошлое.

\* \* \*

Все приведенные факты общения Горького с советскими историческими романистами, а также те критические замечания, которые делались по поводу разного типа произведений исторического жанра, частично раскрывают мнения писателя по отдельным проблемам жанра.

Однако полное представление о системе взглядов Горького в данной области можно составить, лишь выяснив, какими общими принципами он пользовался в своих суждениях.

Основным мерилom ценности исторического романа для Горького был принцип достоверности, соответствия исторической правде изображаемых событий, характеров, бытовых картин. К полному признанию этого принципа Горький пришел, однако, не сразу.

На протяжении многих лет писателя неизменно волновала одна проблема – в чем заключается главная задача художника: рисовать ли прежде всего мрачные стороны действительности, чтобы вызывать к ним отвращение и тем стимулировать человеческую энергию для активного протеста, для борьбы против старого и утверждения нового, или же идти к той же цели другим путем, останавливаясь на положительных, героических моментах жизни, которые должны служить образцами поведения и звать к лучшему будущему. «Из двух задач искусства, – пишет исследователь творчества Горького Б. Бялик, – критики плохого и утверждения хорошего – главной, определяющей должна быть вторая задача». Трудность заключалась в том, «как, оставаясь во всем верным правде, отвергая эстетику миражей, показывать во весь рост человека-героя, Человека с большой буквы»<sup>163</sup>. Можно ли жертвовать жизненной правдой, создавая образы идеального?

В начале творческого пути Горький эту трудность еще не всегда чувствовал. В 1890-е гг., когда создавались героико-романтические образы, образы-символы (Данко, Сокол, Буревестник), перед ним еще не стоял так настойчиво, как впоследствии, вопрос о соответствии образа реальной действительности, ибо то, что рождалось в творческом воображении художника, должно было воплощать его идеальные стремления. В рассказе «О чиже, который лгал, и о дятле – любителе правды» (1893) Горький склоняется, по-видимому, на сторону чижа, не признающего «правды», если она «камнем ложится на крылья», и поющего о прекрасной возвышенной мечте, о стране будущего, хотя путь в нее ему неизвестен [1: 131]. В рассказе «Читатель» (1898) оправдывается создание «силой воображения» образов, которых нет в жизни, но которые «необходимы для поучения ее» [2: 201].

В письме к Чехову в январе 1900 г. Горький писал: «Право же, настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее»<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> Бялик Б. М. Горький – литературный критик. М.: ГИХЛ, 1960. С. 33.

<sup>164</sup> М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951. С. 61.

Выраженный во всех случаях взгляд на взаимоотношения искусства и действительности излагается и в критических статьях Горького того времени<sup>165</sup>. Как смотрел Горький на сохранение исторической правды в художественном произведении, хорошо видно из его рецензии на постановку в нижегородском театре в 1900 г. героической комедии Э. Ростана «Сирано де Бержерак». Остановимся только на тех его суждениях, которые относятся к специфическим особенностям драмы как исторического произведения. Горький писал: «Быть может, в жизни Бержерак был не таков, каким является в изображении умного французского писателя, – что нам до этого»<sup>166</sup>. В образе Бержерака его привлекает беззаветная смелость, гуманное отношение к людям, гордая независимость характера и демократизм. «Этот сумасброд-гасконец любит людей, кто бы они ни были. Он вступает за пьяницу Гижю; он, дворянин, в товарищеских отношениях с трактирщиком-поэтом Рагно; он целует руку продавщицы за буфетом театра почтительно, как руку знатной дамы, и раскланивается с ней, как с герцогиней, благодаря ее за пирожок, который она дает ему, голодному»<sup>167</sup>.

М. Горький добавляет, что в XVII веке «такое отношение к людям со стороны дворянина совершенно не обычно», но это несоответствие героя комедии его прототипу мало беспокоит Горького: гораздо важнее то, что созданный художником образ «храбреца-поэта», «человека с солнцем в крови» может и должен стать образцом для нынешнего поколения, что он способен выполнить высокое назначение – будить дряблых и пассивных. Сознание полного несоответствия идеала и действительности вызывает у рецензента горестное восклицание: «Если б нам, людям, кровь которых испорчена пессимистической мутью, отвратительными, отравляющими душу испарениями того болота, где мы киснем, – если б в нашу кровь хоть искру солнца»<sup>168</sup>.

С большим удовлетворением Горький цитирует то место пьесы, где раненый, с «помутившимся мозгом» герой продолжает сражаться с толпой старых врагов – с «предрассудками», «ложью», «подлостью», «клеветой», получивших здесь как бы персонифицированное воплощение.

---

<sup>165</sup> Следует, однако, сказать, что взгляд этот не является единственным, определяющим эстетические позиции Горького в эти годы: в памфлете «О писателе, который зазнался» (1900) Горький гневно обрушивается на тех, кто «брезгливо прячется» от правды жизни из-за мерзостей, заключенных в ней, – «честный человек не боится грязи» [5: 314].

<sup>166</sup> Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941. С. 253.

<sup>167</sup> Там же. С. 254.

<sup>168</sup> Там же. С. 257.

«Чтоб сдался я? Оставьте шутки!  
А, глупость, страшный враг! Вот, наконец, и ты!  
Я знаю, что меня сломает ваша сила,  
Я знаю, что меня ждет страшная могила,  
Вы одолеете меня, я сознаюсь...  
Но все-таки я бьюсь... я бьюсь... я бьюсь!..

И он рубит мечом, пока не падает на землю мертвым».

Приведя этот отрывок, Горький сразу же парирует возможные возражения тех критиков, которые подходят к художественному произведению только с меркой голого внешнего правдоподобия: «Ах, как это нереально! Ах, как неправдиво!» – воскликнут люди с кислой кровью в жилах.

Да, это неправдиво. Но это красиво, и умереть так лучше, чем умереть по принятому обыкновению, с пузырьком микстуры в руке, вместо меча, со стоном боли на устах, вместо крика гнева...»<sup>169</sup>.

Эти слова полностью отвечали тогдашнему умонастроению Горького, которое с такой поэтической силой воплощено в заключительных словах «Песни о Соколе»: «Пусть ты умер! Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом вольным к свободе, к свету!»

С такой же похвалой, как о Бержераке, отзывается Горький в одном из своих фельетонов 90-х годов о герое псевдоисторической драмы «Испанский дворянин», принадлежащей перу французских писателей Дюмануара и д'Эннери. Герой пьесы дон Сезар де Базан, деклассированный дворянин, «бродяга-гранд», изображен как «демократ по отношению к людям», как человек чести прежде всего. На фоне «серенького, меркантильного времени» Горького привлекал этот героизированный мелодраматический персонаж именно тем, что он представлен носителем всего «истинно хорошего и истинно рыцарского», что он «умеет ценить свое человеческое достоинство». Малозначительным представляется Горькому то обстоятельство, что герой не характерен для своей эпохи (XVII век), что этот испанский дворянин является «романтическим анахронизмом» [23: 71].

М. Горький в те годы не всегда настаивал на строгом соблюдении «реально-данного», имея в виду высшую цель – создание идеального героя. Верность подлинной исторической действительности Горький подчинял другой задаче – созданию образа человека, наделенного всеми высокими положительными качествами, являющегося воплоще-

---

<sup>169</sup> Там же. С. 258.

нием гуманности и благородства и способного служить маяком для человечества»<sup>170</sup>.

От этого эстетического принципа, выраженного в такой категорической форме, Горький начинает отказываться в начале 1900-х гг., когда в его творчестве все более усиливаются реалистические тенденции.

Можно сказать, что в это время складываются в более определенную систему и исторические взгляды Горького. В течение нескольких лет, начиная с 1905 г., Горьким были написаны такие замечательные статьи, как «Заметки о мещанстве» (1905), имеющие острую политическую направленность, «Разрушение личности» (1909), где углубленно трактуются идейные разногласия периода реакции, статья «О писателях-самоучках» (1911), посвященная воспитанию талантов из народной гущи. Все эти и многие другие статьи свидетельствуют об углублении историзма во взглядах Горького, о стремлении его находить конкретные связи в зависимости между явлениями, рассматривать их в широкой исторической перспективе.

С иной меркой Горький подходит теперь к произведениям на исторические темы. Отношение к ним определяется теми хорошо известными требованиями, которые характеризуют всю дальнейшую деятельность Горького как писателя, критика, редактора, правщика рукописей начинающих авторов, ценителя творчества своих собратьев по перу. Это – непримиримость к искажению жизненной правды, к позе, к поверхностному изображению характеров, к неряшливости в языке.

Интересны суждения Горького, высказанные им в 1915 г. по поводу двух исторических драм – «Жанна д'Арк» неизвестного автора и «Самсон в оковах» Л. Андреева. Горький требует от писателя прежде всего хорошего знания эпохи, постижения психологии людей далекого прошлого, верного изображения их понятий, образа мыслей, чувств и навыков.

Посылая автору «Жанны д'Арк» отзыв на его драму и считая произведение неудачным, слабым по изображению характеров, Горький опирается на показания самой истории, а не на какие-либо абстрактные этические или эстетические нормы: «Ваши люди – не те, о которых

---

<sup>170</sup> О сложности своего раннего творчества Горький говорит в статье «О том, как я учился» (1928): «...на вопрос: почему я стал писать? – отвечаю: по силе давления на меня “томительно бедной жизни” и потому, что у меня было так много впечатлений, что “не писать я не мог”. Первая причина заставила меня попытаться внести в “бедную” жизнь такие вымыслы, “выдумки”, как “Сказка о соколе и уже”, “Легенда о горящем сердце”, “Буревестник”, а по силе второй причины я стал писать рассказы реалистического характера – “Двадцать шесть и одна”, “Супруги Орловы”, “Озорник” [24: 473].

нам рассказывает история. Те были грубы, мускулисты, они редко мылись и говорили друг другу отвратительно откровенным языком деревенских парней. Так же они говорили и с дамами. Их облагородили и смягчили труверы. Ваших героев трудно представить одетыми в толстую кожу и железо – для этого они недостаточно сильны» [29: 375].

Заглавную героиню драмы Горький также считает непохожей на историческую Жанну: «Жанна у Вас недостаточно ощутима. В ней нет пафоса, не показана та сила, которая влечет к ней, за нею. Она не настолько безумна, чтоб можно было поверить в святость ее чар, ее силу. И, в то же время, она недостаточно сильна, “горласта”, не убедительна физически. Средневековая мистика обладала крепкими кулаками» [29: 375].

Горький не идет, разумеется, по пути упрощенного сличения художественного образа с историческими данными. Искусство имеет свои законы, и о них Горький не забывает в своем отзыве. Он специально оговаривается, что подходит к анализируемой драме «не как реалист-“бытовик”, а как человек, признающий за искусством право убеждать во всем, в чем оно должно убедить». Горький оценивает драму с точки зрения исторической правды в ее типическом выражении, требуя верности духу истории, а не только фактам. Представляет в этом отношении большой интерес вывод, который делает Горький в результате анализа драмы. Автор «Жанны д'Арк» грешит в основном тем, что у него «история не в гармонии с литературой»: главные персонажи слишком «новолитературны», иначе говоря, слишком модернизированы, оторваны от своей исторической основы, а эпизодические, наоборот, выписаны исторически точно, но «слишком сухо», они лишены живости, жизненного правдоподобия.

Суждения Горького, высказанные в этом отзыве, имеют большое принципиальное значение. Они говорят о строго реалистическом подходе к историческим произведениям. Горького уже не могли удовлетворить образы приглашенных, «облагороженных» рыцарей, не имеющих ничего общего с духом подлинного средневековья. Горький требует трезвой правды в изображении людей прошлого. Это соответствует характеру собственного творчества Горького в эти годы. Реалистические тенденции нашли яркое воплощение в художественной ткани автобиографических повестей «Детство» и «В людях», относящихся к тому времени. В этих произведениях больше, чем где-либо, Горький показывает жизнь без всяких прикрас, бесстрашно обнажая «свинцовые мерзости» действительности, с которыми познакомился на собственном опыте. Теперь Горький далеко отошел от позиций,

с которых он оценивал комедию Ростана. Его не привлекают романтически-приподнятые идеализированные герои, изъятые из реальной исторической обстановки.

Такой же критике подвергается драма Л. Андреева на библейскую тему «Самсон в оковах». Она тоже изобилует недопустимыми ошибками против истории. Л. Андреев не заботится об исторической правде характеров, наделяя героев чертами людей нашего века. Так, образ Самсона напоминает Горькому другого, вполне современного, андреевского героя – Василия Фивейского. Метод Андреева весьма своеобразен. Интересны в этом отношении воспоминания В. Десницкого, вводящие нас в творческую лабораторию Л. Андреева. Рассказывая в своих мемуарах о тесной дружбе, соединявшей одно время Горького и Андреева, В. Десницкий отмечает их прямо противоположные методы творческой работы.

М. Горький в своих рассказах всегда хочет вспомнить время, место, имена, всегда хочет точно передать то, что он когда-то видел, слышал, что остановило на себе его внимание... И когда пишет М. Горький, он читает без конца, изучает людей и в жизни, и по книгам. Иначе писал Л. Андреев. Однажды на Капри рассказывал он, что хочет написать книгу из древнего Вавилона, трагедию великого царя, который задумался о смысле жизни, о пределах своего могущества. Я указал Леониду Николаевичу, что ему для развертывания своего замысла, для показа трагического в судьбе царя недостаточно одной «психологии», что ему нужны конкретные данные историко-бытового порядка, характерные для местности и эпохи.

– А ничего, – спокойно отвечает Леонид Николаевич. – Зачем читать? Я все знаю, что мне нужно, а чего не знаю, то дам из себя, и это будет лучше, чем в ученых книгах.

– Без отправных точек? Без всякой исторической опоры?

– А Библия? Ее я знаю. Разве этого мало?

Говорю ему о Библии как историческом документе, о бедности в ней бытового материала для данной темы.

Смеется Леонид Николаевич.

– Я сделаю хорошо, и Ваши историки мне ничем не помогут. Я чувствую людей по-своему и знаю их лучше, чем другие. Люди всегда люди. Вот увидите, как напишу. Да и зачем мне подробности, когда важно совсем другое<sup>171</sup>.

Далее Десницкий приводит воспоминания Горького, относящиеся к работе Андреева над другой исторической драмой – об Иуде.

---

<sup>171</sup> Десницкий В. А. М. Горький. Очерки жизни и творчества. М.: ГИХЛ, 1959. С. 222–223.

У меня в то время лежал чей-то перевод тетралогии Юлиуса Векселя «Иуда и Христос», перевод рассказа Тора Гедберга и поэма Голованова – и я предложил ему прочитать эти вещи.

– Не хочу, у меня есть своя идея, и это меня может запутать. Расскажи мне лучше, что они писали. Нет, не надо, не рассказывай<sup>172</sup>.

Такой метод работы объясняет, по мнению В. Десницкого, то, что одним из любимых авторов Л. Андреева был А. Дюма-отец, ибо в своих романах он не стеснял себя ни законами природы, ни прозой исторического документа, ни требованиями уважения к точному воспроизведению действительности.

На иных позициях в понимании задач художественно-исторической литературы стоял Горький. Он делает Андрееву массу замечаний по поводу его драмы «Самсон в оковах», из которых явствует, что автор недостаточно знаком ни с историческими фактами, ни с особенностями материальной культуры той эпохи. Неправильно Самсон назван в драме Андреева пророком и царем Израиля, неправильно Иудея изображается как государство, она была только коленом Иудиным, неверно, что Самсон ненавидел колено Иуды, потому что оно находилось далеко от колена Данова – племени Самсона – и он не мог его знать.

Горький указывает и на ошибки «менее значительные»: «Кольчуг в ту пору не было – возможны лишь латы. Сомнительно существование стекла. Мечи у евреев – тоже едва ли возможны, пастушеское племя, они вооружились пращами и копьями»<sup>173</sup> и т. д. Не остаются без внимания даже самые мелкие детали, касающиеся описания внешности человека: «Борода Самсона, причесанная по-ассирийски, – это едва ли возможно», – навыки и обычаи Ассирии по историческим условиям не могли быть еще усвоены народом Самсона.

По словам Десницкого, «М. Горький многократно в личных беседах по поводу разных вещей Андреева обращал внимание на его “непочтительное” отношение к действительности и отмечал многочисленные погрешности в “Иуде”, “Царь-голоде” и других произведениях – против истории, географии и т. п.»<sup>174</sup>.

На первый взгляд критика драмы Л. Андреева может показаться слишком мелочной, подмечающей лишь несущественные детали, на самом же деле Горький, конечно, не ограничивается в своих суждениях констатированием фактических неточностей, он требует прежде всего правдивого изображения характеров. Бытовые подробности являются

---

<sup>172</sup> Там же. С. 223.

<sup>173</sup> Там же. С. 289.

<sup>174</sup> Там же. С. 290.

только внешними приметами времени, без которых и характеры людей теряют в своем правдоподобии. Это и имеет в виду Горький, говоря об образе Самсона, который не только портретно, но и по существу выпадает в пьесе Андреева из своей эпохи.

В советские годы принципы оценки у Горького в основном остались те же. На тех же позициях он остается, решая вопрос об отношении искусства к действительности: Горький требует полного отражения жизненной правды в творчестве писателя на основе глубокого и всестороннего изучения исторического прошлого. Горький проявляет нетерпимость к дилетантизму, к неточным и приблизительным знаниям, к неполноте и узости трактовки исторических тем.

Требованием строгой исторической правды продиктована статья Горького о романе Конрада Фердинанда Мейера «Святой» (1922). Оценивая этот роман, Горький считает нужным подчеркнуть, что автор «почти не погрешил против исторической правды, что не часто встречается у сочинителей исторических романов и повестей»<sup>175</sup>.

Характерно, что в своей статье Горький дает подробную историческую справку о взаимоотношениях светской и духовной власти в Англии XII века, о своеволии и деспотизме английских королей, о положении народа, и все это для того, чтобы читатель мог судить, насколько верно в романе изображена эпоха. Сам Горький, назвав произведение Мейера «правдивой повестью», все же отмечает, что не все в ней типично и исторически правдоподобно. И он делает ряд замечаний, чтобы исправить неверные домыслы автора. Сомнительны рассказы арбалетчика о связи короля Генриха II с дочерью архиепископа Бекета и о попытке Ричарда Львиное Сердце примирить короля и святого. Очевидно, Горький считал, что вражда между королем Генрихом II и архиепископом Фомой Бекетом достаточно мотивируется социально-историческими причинами, чтобы нужно было еще создавать любовно-романтическую интригу, которая понадобилась только для сюжетной остроты и занимательности. Эта интрига, к тому же исторически не подтвержденная, только затушевывает истинный смысл событий, переключая внимание читателя на факты сугубо личного порядка.

В незнании прошлого и в беспечном отношении к достоверности изображаемых фактов Горький упрекает и некоторых советских писателей. В предисловии к книге А. Виноградова «Три цвета времени» Горький писал: «Наши молодые писатели весьма часто компрометируют темы глубокого социального значения, приступая к работе над ними без достаточно внимательного изучения материалов вчерашнего

---

<sup>175</sup> Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. С. 214.

дня и при очень поверхностном знании действительности сего бы-  
стротекущего дня» [26: 220].

Много разного рода погрешностей Горький нашел и в романе Ви-  
ноградова, о чем он писал автору 13 августа 1930 г.: «Я прочитал руко-  
пись и получил такое впечатление: великолепный материал, но разра-  
ботан поспешно и небрежно» [30: 179]. В письме указаны прежде всего  
ошибки против истории – ряд анахронизмов, неточность географиче-  
ских определений, неполнота в изображении характера Стендаля. И  
здесь Горький не может примириться с самыми мелкими отступлениями  
от исторической правды. Когда автор назвал в одном месте небольшо-  
й островок Искию, находящийся близ Неаполя, «островом без  
истории», Горький счел нужным опровергнуть это мнение и привел  
много интересных фактов, связанных с островом и занесенных на  
страницы истории.

Высокая требовательность Горького относительно достоверности  
фактов объясняется не придирчивостью или педантизмом. Говоря об  
отступлениях от истории, Горький имеет в виду те случаи, когда автор  
бывает принужден делать мелкие фактические и хронологические  
сдвиги для выполнения творческого замысла или для более четкого  
художественного воплощения большой исторической идеи. Он высту-  
пает против такого нарушения правды фактов, которое обнаруживает  
простое незнание, невежество, нежелание считаться с истиной, прене-  
брежительный или абстрактный подход к истории. Отсутствие хоро-  
шего и всестороннего знания истории не может не отразиться и на  
общей концепции эпохи, на понимании характеров и поведения лю-  
дей, на возможностях создания типических образов.

Требования Горького, касающиеся «деталей», всегда были более  
строгими, чем в критических оценках других истолкователей литера-  
туры. То, что другие критики отмечали мимоходом, Горький расцени-  
вал как непростительные промахи и со всей серьезностью указывал на  
них. В этом сказывались не только навыки большой редакторской ра-  
боты Горького, но, главным образом, свойственная ему любовь к точ-  
ному, конкретному, далекому от верхоглядства познанию действи-  
тельности. Горький нередко говорил о сближении литературы с нау-  
кой. «Я не навязываю художественной литературе, – писал он, – задач  
“краеведения”, этнографии, но все же литература служит делу позна-  
ния жизни, она – история быта, настроений эпохи» [25: 250].

В основном же Горький всячески боролся с эмпиризмом и натура-  
лизмом в изображении жизни. Факты представляют интерес не сами  
по себе. Они должны быть подчинены идее, замыслу. Одному начинаю-

щему автору Горький писал в 1927 г.: «Натурализм это – покорность фактам, подчинение вещей творческой воли давлению действительности»<sup>176</sup>. Отсюда понятны те ограничения, которые Горький сам делал в определении понятия точности: «Мы заинтересованы в точности изображения того, что есть, лишь настолько, насколько это необходимо для более глубокого и ясного понимания всего, что мы обязаны искренять, и всего, что должно быть создано нами» [26: 412].

Критика Горького была направлена в конце концов против двух главных пороков, которые всегда в той или иной мере мешали авторам создавать образы, адекватные исторической действительности. С одной стороны, Горький выступает против модернизации, которую находит и в «ново-литературных» героях неизвестного автора «Жанны д'Арк», и в образе андреевского Самсона, и в образе Стендаля в книге А. Виноградова. Характеры этих героев создаются не на основании тщательного изучения воспроизводимой эпохи, а по позднейшим понятиям или по субъективным представлениям авторов. С другой стороны, Горький высказывается против натурализма в изображении прошлого, против обескровленных, «слишком исторических» героев, написанных «сухо и книжно».

Как те, так и другие образы лишены широкого историко-типического значения. Горький отстаивает необходимость полного слияния исторической правды и правды художественной. Его пленяло в произведениях лучших представителей исторического романа умение пластически воссоздавать образы людей, живших в иных, отличных от современности, условиях, способность глубокого проникновения в психологию исторических лиц. Все это он находил в романах А. Толстого, О. Форш, А. Чапыгина. Удивляло Горького знание эпохи и людей и в романе Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара». «Четко написаны, – писал он автору, – фигуры Булгарина, Сенковского... Вообще, – характеры Вы рисуете, как настоящий, искусный художник слова»<sup>177</sup>.

Враг исторической экзотики и описательных излишеств, Горький ценил способность писателей находить нужные краски, живописующие быт прошлого, «мудрые детали», вводящие и в человеческие отношения, и в предметный мир эпохи.

Верно ориентировал Горький писателей и в вопросах языка исторических произведений. Восхищаясь «шелками вытканым» романом А. Чапыгина, приветствуя богатство языковых средств, переносящих читателя «через тьму времени», Горький в то же время предостерегал

---

<sup>176</sup> Литературное наследство. Т. 70. С. 616.

<sup>177</sup> Там же. С. 458.

от излишнего увлечения старинными словами и оборотами. С другой стороны, Горький осуждал и исторически обезличенный язык, лишенный признаков места и времени («московско-арбатское наречие» Мережковского). Точка зрения Горького в этом важнейшем вопросе подтверждена всем дальнейшим ходом развития советского исторического романа и теоретическими исследованиями последних лет.

\* \* \*

Какие же еще требования предъявляет Горький историческому роману с точки зрения его идейно-тематического наполнения? В высказываниях писателя по этому вопросу неизменно превалирует мысль, что художественно-историческая литература уделяла недостаточно внимания жизни народа. Теми думами о народе, которыми пронизано все творчество Горького, исполнены и его суждения об историческом жанре. Не раз Горький останавливался в своих статьях на вопросе о тематике советской литературы, о том, что жизнь народа в прошлом не привлекла еще должного внимания писателей. Известно, что понятие темы Горький рассматривал широко, делая его содержанием не только объект изображения, но и определенную его трактовку. «Тема – это идея», – говорил Горький в статье «Беседа с молодыми» [27: 214]. Поэтому такое исключительное значение Горький придавал тематике исторического романа. Произведения советских писателей должны осветить все этапы исторического пути народа, показать его участие в социальном и культурном строительстве, способствовать правильному пониманию народного характера.

Новые задачи, возникшие перед обществом, вступившим на социалистический путь, требуют обновления тематике исторического романа. Общество, «построенное на индивидуализме», создало так называемые «вечные» темы – о смерти, любви, ревности, мести, скупости и т. д. «Наша эпоха, – говорит Горький, – предлагает темы неизмеримо более значительные и трагические, чем смерть человеческой единицы, какой бы крупной ни являлась ее социальная личность» [27: 215]. Наши темы должны отвечать «тем основным стремлениям творческой энергии», которые пробуждены революцией.

На Первом съезде писателей Горький обратился к присутствующим с призывом приступить к художественному воспроизведению истории своей советской Родины, начиная с самых отдаленных эпох. Необходимы работы, которые осветили бы жизнь феодальной России, показали бы «картину эксплуатации крестьянства князем, воеводой, купцом, мелким мещанином, церковью, – и заключить все это органи-

зацией колхозов – актом подлинного и полного освобождения крестьянства от власти земли, из-под гнета собственности» [30: 332].

На втором пленуме правления ССП в 1935 г. Горький почти полностью посвятил свою речь вопросу о необходимости расширения и углубления тематики советской литературы. Он опять называет ряд тем из жизни народа в прошлом. Разве не достойна внимания историческая судьба «древнего русского крестьянина, совершившего в кратчайший исторический срок почти фантастический прыжок к социализму?» Важной темой является и так называемое «разбойничество», существовавшее в разные периоды и ставшее массовым явлением в России после наполеоновских войн. «Это явление, – писал Горький, – у нас еще не исследовано, мы не знаем старых архивов, мы не знаем вообще того, что делалось, – а судебные архивы того времени могли бы нам показать очень много. Например, разбойничьи шайки Верхнего Поволжья каким-то образом были знакомы с весьма отдаленными от них идеями, которые когда-то проводили Болотников, Разин, Пугачев, в этом разбойничестве были элементы бунта социального» [27: 417].

В статье «История молодого человека», подводя итог своим наблюдениям над литературой прошлого столетия, Горький обращает внимание на то, что писатели критического реализма, русские и зарубежные, в большинстве случаев обходили наиболее значительные, богатые событиями и выдающимися личностями, моменты европейской истории и ограничивались картинами будничной жизни. Горький намечает круг вопросов, который мог бы стать для советских исторических романистов их творческой программой. Говоря о крупнейших политических событиях, которыми ознаменован XIX век, о рождении пролетариата как класса, Горький замечает, что европейская литература лишь в малой мере отразила все это. «Художественная литература, – пишет он, – не обратила должного внимания на бури классовых драм, на проблемы социального бытия, а предпочла посвятить исключительно мощные силы свои изображению драм личной, индивидуальной жизни... Она почти не уделяла своего внимания деятелям французской революции или “красочным” героям наполеоновских войн. Казалось бы, что творческую силу романистов, так сказать, ремесленные симпатии должны были привлечь к себе столь яркие фигуры, как, например, граф Мирабо или Дантон, Роберт Оуэн, Сен-Симон или Гракс Бабеф, как знаменитый революционер в области науки – химик Лавуазье, или не менее знаменитый физик Фарадей, выходец из рабочего класса, как Михаил Ломоносов и другие люди этого рода – люди, которые фактом бытия и творчества своего говорили о том, какие мо-

гучие силы скрыты в темной массе трудового народа. Обойдены вниманием литераторов и такие фигуры, как сын трактирщика Иоахим Мюрат, впоследствии король Неаполя, сын бондаря и рядовой солдат – маршал Ожеро, сын рыночной торговли – маршал и герцог Ней. Литературно интересен был и сам Наполеон, “последний из кондотьеров” и фабрикант “героев” в течение двух десятков лет войны; не показаны миру литературы XIX века промышленники и банкиры во всем их отвратительном и фантастическом величии» [26: 159].

В этом длинном перечне обойденных литературой имен и тем доминирует мысль о том, что народ является неисчерпаемым резервом талантов, но это обстоятельство не стало достоянием литературы. «...Литература XIX века не остановила своего внимания на выходцах из массы, не признала их героями, достаточно интересными для романов. Случилось так, что литература, как будто заболев социальной глухотой... не услышала гимна герою – гимна, который должен был воспитать героев» [26: 166–167].

Горький никогда не забывает подчеркивать, оглядываясь на минувшие века, что из народной среды вышло много выдающихся людей – ученых, философов, писателей, политиков и их могло бы выйти еще больше, если бы народ был свободен.

Горький выдвигает перед писателями новые задачи, исходя из марксистско-ленинского понимания роли народа в историческом процессе. Он хочет придать как бы новое направление художественной литературе о прошлом. Писатели обращались к прославленным именам государственных деятелей, но забывали нередко о народе как подлинном творце истории, забывали и о талантливых тружениках из народа, о простых людях, создававших культурные ценности и оставшихся однако в неизвестности.

С большим сочувствием отнесся Горький к замыслу молодой очеркистки Веры Жаковой написать книгу об изобретателях-самоучках и других замечательных людях из народа, несправедливо забытых историей. В течение многих лет он находился в переписке с Жаковой и всячески поощрял ее начинания. В августе 1933 г. он писал ей: «...Подумайте: не окажется ли возможным установить, что разный мелкий, “ничтожного положения народ” самостоятельно пытался ввести или внести в жизнь нечто облегчающее или укрощающее ее, – старался и за свой страх бескорыстно послужить делу культуры, а люди “высокого положения” и предельной сытости эти усилия ничтожных игнорировали» [30: 315–316]. Горький рекомендует вниманию Жаковой целый список имен таких выдающихся людей: Конь Ф.С. – русский зод-

чий XVI в., Семехин Николай – талантливый часовщик XIX в., Горбунов К.А. – крепостной живописец-портретист XIX в., Постник и Барма – строители храма Василия Блаженного в Москве, Выродков И.Г. – фортификатор XVI в., Чохов А. – пушечный мастер XVI в., отливший «царь-пушку», и другие [30: 340].

Представляет интерес с этой точки зрения оценка, которую дал Горький историческому роману А. Чапыгина «Гулящие люди». Указав, что роман не дает достаточно ясного представления о народе, важным упущением он считает также то, что автор не обратил внимания на ярыжек, этих природных артистов из народа, игры которых были характерным явлением XVII века. Горький писал Чапыгину по этому поводу: «Мне кажется, что Вы упустили хороший случай показать кабацких ярыжек с их кощунственными забавами – пародиями на обедню, на отпевание пьяных, как “усопших”, а это очень интересно. Ярыжки-то, видимо, замещали глумцов и скоморохов, может быть, зарабатывая этим делом даровую выпивку. Отметить забавы ярыжек у нас еще никто не удосужился, а ведь Петр Алексеевич, на мой взгляд, у них позаимствовал идею “Всешутейского собора”» [30: 347].

Постоянно напоминая писателям о фактах народной жизни, которые еще не нашли своего художественного воплощения, Горький особо подчеркивает ту мысль, что народ является не только объектом, но и субъектом истории. Вот почему он требует от художественной литературы, чтобы она всесторонне показывала народ – и в борьбе, и в созидании, в «бурях классовых драм» и в культурной деятельности, чтобы внимание писателей привлекали не только всем известные исторические деятели, но и забытые имена «простых» людей, отмеченных талантами и внесших свой вклад в сокровищницу мировой культуры.

Горьковские идеи о роли народа в истории нашли широкое отражение в последующей исторической прозе.

В эпопее С. Сергеева-Ценского «Севастопольская страда» народ, представленный солдатской и матросской массой, показан как главная сила, отстаивающая интересы Родины, честь нации.

В романе А. Степанова «Порт-Артур» подлинный патриотизм проявляют рядовые защитники крепости, противопоставленные генералам-капитулянтам.

В романах В. Шишкова («Емельян Пугачев») и С. Злобина («Степан Разин») отчетливо проводится идея, что народные массы являются истинными творцами истории и что руководители народных движений лишь в процессе развития событий, под влиянием масс, уясняют себе свои исторические задачи.

Народ – главный герой в романе Н. Рыбака «Переяславская рада». За спиной Богдана Хмельницкого, официального представителя народа, стоят фигуры Гуляй-Дня, Нечипора Галайды, Мартына Тернового, выступающих от имени низов, и их волю, волю «рады» чинит властный гетман.

В романе Ю. Германа «Россия молодая», посвященном петровской эпохе, главными героями выступают не царь и его сподвижники, а простые люди-труженики, народ-строитель.

В течение последующих лет появилось немало произведений, в которых в качестве главных или второстепенных лиц фигурируют исторически известные «знатные» люди из народа. О знаменитом литейщике пушек А. Чохове рассказывает В. Костылев в романе «Иван Грозный», об искусном златоустовском гравере Иване Крылатко (Иване Бушуеве) и первом русском золотоискателе Ерофее Маркове (XVIII в.) повествует Е. Федоров в книге «Рассказы о русских умельцах»; одним из основных персонажей романа Ю. Германа «Россия молодая» является кормщик «морского дела старатель» Иван Рябов, в романе В. Шишкова «Емельян Пугачев» выведен изобретатель-самоучка Терентий Волосков, В. Аристов в романе «Смоленск» рассказывает о зодчем Федоре Коне, Н. Задорнов в ряде романов – об отважных русских землепроходцах, С. Марков пишет повесть «Подвиг Семена Дежнева»... Много образов талантливых людей из народа, подлинных и вымышленных, мы находим на страницах романа «Петр I» А. Толстого.

Все это свидетельствует об утверждении тех тенденций в советском историческом романе, за которые неустанно вел борьбу Горький.

\* \* \*

В своих высказываниях по вопросам исторической беллетристики Горький выражал мысли, полностью отвечавшие ленинским положениям о партийности литературы. Горький высмеивал тех, кто всерьез принимал легенду о надпартийности художника. Каждый историк и писатель «всегда будет рассказывать о событиях минувших эпох» не бесстрастно, а становясь на ту или другую сторону либо как «судья», либо как «защитник» [26: 217]. Нет писателя, который не был бы теснейшими узами связан с современностью. «Художник прежде всего – человек своей эпохи, непосредственный зритель или активный участник ее трагедий и драм» [26: 217]. К прошлому он обращается, исходя из интересов и задач сегодняшнего дня.

Большое место в высказываниях Горького занимает вопрос о значении произведений исторического содержания. Они должны пре-

следовать те же задачи, что и вся советская литература: воспитывать социалистическое сознание у людей и тем самым содействовать тому грандиозному созидательному труду, каким занято наше общество. На I съезде советских писателей Горький призывал начать «коллективные работы над материалом прошлого – работы, которые помогут нам шире и глубже понять достижения настоящего и требования будущего» [27: 336]. Рассматривая жизнь общества на всех ее этапах как единый неразрывный процесс, Горький исходил из своего тезиса о трех действительностях. На пленуме правления ССП 7 марта 1935 г. Горький говорил: «Нам необходимо знать не только две действительности – прошлую и настоящую, ту, в творчестве которой мы принимаем известное участие. Нам нужно знать еще третью действительность – действительность будущего» [27: 419].

В этом настойчивом требовании подчинять художественно-историческую литературу задачам социалистического строительства в нашей стране и проявляется подлинная партийность взглядов Горького. До Горького никто так последовательно и убежденно не говорил о тех конкретных, практических целях, которым должна служить литература о прошлом. Известная мысль Белинского: «Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло о нашем будущем»<sup>178</sup>, повторяясь в иных формулировках в статьях Горького, освобождается от неопределенности и утопичности, которые были неизбежны в середине прошлого века, и наполняется конкретным содержанием.

Знание прошлого, по Горькому, призвано играть активную роль, оно должно явиться важнейшим средством, формирующим мировоззрение человека и определяющим его деятельность. Выступая множество раз в защиту исторических знаний, Горький конкретно определял каждый раз их значение для каждой профессии, для каждого возраста.

В обращении к молодым писателям Горький широко показал те возможности, которые раскрывает перед нами история: «В нашей действительности настоятельно необходимо отмечать, освежать, изображать все то качественно важное, новое, “положительное”, что в ней неуклонно растет. Это новое плохо чувствуется начинающими писателями, очевидно, потому, что они не знают старого и гораздо жаднее прислушиваются к словам, вместо того, чтобы учиться подмечать новое в делах и драматической борьбе прошлого и отжившего с настоящим, начинающим в жизни»<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 398.

<sup>179</sup> Горький М. Литературно-критические статьи. М., 1937. С. 322.

В статье «О темах» Горький разработал специальную программу издания исторических книг для читателей детского возраста. Для того чтобы бороться с буржуазными представлениями о мире, проникшими в литературу в эпоху капитализма, «нам необходимо, – говорил Горький, – поднять на должную высоту представление об историческом трудовом человеке, вместилище энергии, организующей мир, создающей свою “вторую природу” – культуру социалистов» [27: 100]. Горький призывал литераторов создавать для детей художественную литературу на исторические темы.

В статье «О том, как я учился писать» Горький говорит о значении знания истории для рабочих. «В каждом деле нужно знать историю его развития. Если бы рабочие каждой отрасли производства, а еще лучше каждой фабрики, знали, как она возникла, как постепенно развивалась, совершенствовалась производство, – рабочие работали бы лучше, чем они работают, с более глубоким пониманием культурно-исторического значения их труда, с большим увлечением» [24: 466].

С точки зрения социалистического настоящего и осязаемого коммунистического завтра естественно определяются задачи литературы о прошлом.

Для того, чтобы почувствовать радость свободного труда, чтобы сознательно и вдохновенно строить новую жизнь, нужно знать все о вековой борьбе народа, о героических подвигах предков, совершенных во имя блага нынешнего и будущих поколений.

Для того, чтобы осознать величие создаваемого коммунистического общества, нужно знать и всю гнусность порядков в эксплуататорском государстве прошлого, построенном на насилии и на принижении человеческого достоинства.

Эта последовательно проводимая тенденция устанавливать «связь времен» по этим двум направлениям делает историзм Горького максимально действенным, органическим, целенаправленным.

\* \* \*

Значение Горького в развитии взглядов на исторический роман заключается в том, что он по-новому освещал многие вопросы, трактованные в литературе. По-новому звучало требование исторической правды в литературе по сравнению с тем временем, когда критиков занимал вопрос не столько о том, как отражается в художественном произведении историческая действительность, сколько об отражении в нем сознания писателя. Тенденциозное переключение внимания на личность автора вместо изучения объективного содержания произведе-

дения не могло способствовать правильному определению роли художественно-исторической литературы. Горький своими выступлениями направлял на верный путь обсуждение этой проблемы.

Горький расширяет понятие народности в его применении к историческому роману. В 20-е годы в художественно-исторической литературе превалировала тема революционной борьбы и перед писателями ставилась задача изучения прежде всего «родословной революции». Теперь Горьким выдвигается новый аспект проблемы – героем исторической литературы должен стать не только народ-боец, но и народ-созидатель, творец материальной и духовной культуры. Эта мысль, как известно, с максимальной четкостью и определенностью была выражена Горьким на Первом съезде советских писателей в утверждении, что «роль буржуазии в процессах культурного творчества сильно преувеличена» и что «наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа» [27: 302, 305]. Это мнение Горький положил в основу и всех своих выступлений о задачах художественно-исторической литературы. Исторический роман еще почти не касался этой темы.

С наибольшей силой во всех высказываниях Горького звучит требование теснейшей связи литературы с жизнью. Писатель должен смотреть на прошлое с «высоты великих целей будущего», с тем, чтобы способствовать его приближению. Актуальность художественно-исторической литературы является ее неперменным качеством.

Своими высказываниями и всем своим творчеством Горький учил историческому оптимизму, утверждению веры в неиссякаемые силы народа. Эта вера должна была стать мерилom в оценке любого художественно-исторического произведения.

Горький учил умению каждое явление рассматривать в развитии, начиная с его зарождения, с его глубочайших корней, брать вещи целостно, во всем объеме. Эта способность критического мышления была неоценимой в становлении понятий, относящихся к историческому жанру.

Действенную силу имели и многие указания Горького по частным вопросам, касающимся специфики художественно-исторической литературы.

Принципы, выдвинутые писателем, его критические оценки и мнения по отдельным конкретным вопросам представляют серьезный вклад в теорию и практику советского исторического романа.

В истории формирования и утверждения поэтики исторического романа крупное место должно быть отведено Алексею Николаевичу Толстому. А. Толстой был не только зачинателем нового этапа в развитии советского исторического романа, но и теоретиком, обобщившим в многочисленных статьях, беседах и письмах как свой собственный художественный опыт, так и творческие достижения других исторических романистов.

Мы не ставили себе целью рассмотреть взгляды А. Толстого по всем вопросам исторического жанра, тем более, что многие из них все-сторонне освещены в исследовательских работах. Мы остановимся, главным образом, на тех проблемах, которые были предметом споров в тридцатых годах и где голос А. Толстого приобретал особый вес.

На протяжении многих лет А. Толстого волновал вопрос о роли мировоззрения в творческом процессе. Этот вопрос был для него одним из наиболее актуальных, в этом направлении шли его многочисленные поиски, на этом пути постигали творческие победы и неудачи. В конце концов у Толстого складывается твердое убеждение, что без понимания общих законов социальной жизни нельзя создать полноценное в идейном и художественном отношении произведение.

Вопреки буржуазно-идеалистическим измышлениям, согласно которым марксистская идеология якобы сковывает творческую фантазию художника, лишает его свободы и самостоятельности, А. Толстой утверждает, что только марксизм, давая возможность постигнуть законы исторического развития, делает человека «хозяином, распорядителем и творцом истории настоящего и будущего».

В 1933 г., выступая с речью в Коммунистической академии в Ленинграде, Толстой высказал ряд принципиальных положений, которые приобретают характер его творческой декларации: «Подлинную свободу творчества, ширину тематики, не охватываемое одной жизнью богатство тем, – я узнаю только теперь, когда овладеваю марксистским познанием истории, когда великое учение, прошедшее через опыт Октябрьской революции, дает мне целеустремленность и метод при чтении книги жизни»<sup>180</sup>. Чрезвычайно поучительно сравнение, которое Толстой делает здесь между двумя этапами своего творческого пути – тем временем, когда он находился под символистскими влияниями, и теперешним его миропониманием. Раньше писатель жил «среди анархии всевозможных ощущений», и так называемая «творческая свобо-

<sup>180</sup> Толстой А.Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ. Т. 13. С. 323. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

да» фактически оборачивалась несвободой, потому что он чувствовал себя растерянным перед «хаосом непонятных явлений», перед потоком смутных «переживаний, страстей». В конце концов создавалось парадоксальное положение, когда писатель, перед которым открывалось бесчисленное множество тем, оказывался, по его словам, «в состоянии бестемья и величайшей неуверенности во всем» [13: 322].

Вывело писателя из «бестемья», творчески обогатило «марксистское познание истории». Оно помогло разобраться в калейдоскопе фактов, научило отличать в истории главное и заслуживающее внимания от второстепенного и несущественного. Марксистско-ленинский метод не только подсказывал темы, но и давал ключ к постижению таких узловых моментов истории, как «восстание Разина, время Петра Первого, восстание крестьян при Екатерине Второй, беспримерная в истории Октябрьская революция» [13: 140]. Именно эти события больше всего привлекали внимание писателя, оплодотворяли его мысль и нашли воплощение в его произведениях.

Марксистский метод не только помогал находить важные и значительные исторические темы, но и давал научную основу для понимания классовых взаимоотношений, расстановки социальных сил любой эпохи. Писатель обязан руководствоваться не только своим вдохновением, но и требованиями науки, с научной строгостью подходить к изображаемым событиям.

Прокламируя союз науки и искусства в историческом романе, провозглашенный еще Белинским, А. Толстой как бы намечает пути для дальнейшего развития советского исторического романа. Он пишет: «Художнику придается наука (взамен вдохновенных причесок). Сочетать в органический сплав науку и искусство трудно... Мы – первое поколение художников, овладевающих методом в живом процессе строительства жизни по законам великого учения, – мы проделываем трудную работу – онаучиванья художественных рефлексов» [13: 323].

Творчество советского писателя понимается здесь как органическое соединение двух элементов: художественного дарования и марксистской идейности. Только их единством обеспечивается полноценность произведения. Благодаря «живой воде» марксистской науки может быть достигнут подлинный историзм, раскрыты «нетронутые богатства» минувших эпох. Писатель считает эту задачу объединения «трудной» потому, что для многих она связана с известной ломкой взглядов, с перестройкой общего мировоззрения. Неустанную борьбу за повышение идейности, за овладение передовым мировоззрением всегда вел Горький. А. Толстой, называя себя с гордостью представите-

лем «первого поколения», таким образом, признает и то, что он как художник целиком принимает этот принцип, и то, что в исторической романистике того времени он не был еще достаточно усвоен.

Однако вследствие идейной отсталости ряда писателей в первой половине 30-х годов появилось немало произведений, искаженно изображавших прошлое. В ряде романов зачеркивалось все положительное в истории русского народа («Дикий камень» З. Давыдова, «Смута» А. Галкина), обедненно и тенденциозно изображалась жизнь классиков русской литературы – Пушкина и Достоевского («Записки д'Аршиака», «Рулетенбург» Л. Гроссмана), продолжали выходить фактографические произведения, лишённые философского осмысления событий и регистрирующие лишь единичные факты («Непобежденный пленник» В. Язвицкого, «Повесть о механикусе Ползунове» В. Тренина и Н. Харджиева), или романы, в которых необычайные приключения и анекдотизм скрадывали подлинные отношения эпохи («Екатерина» А. Мариенгофа, «Беспокойный век» А. Шишко) и др.<sup>181</sup>

Все эти произведения свидетельствуют, в одном случае, о невысоком художественном мастерстве писателей, в другом – о беспечном отношении к исторической правде, в а целом – об отсутствии того с единения науки с искусством, о котором говорил А. Толстой.

И в теоретических спорах и высказываниях того времени Толстой не раз констатировал непонимание того, что формальное мастерство в художественном произведении должно быть одухотворено высокой идейностью и что без одного из этих двух слагаемых нет искусства. «У нас еще многие думают, – писал он, – что достаточно уметь описать, как над прудом летает ласточка, как задевает она крылом водную гладь, это и есть литература. Несчастье, когда так думают. Отсюда вытек и формализм: описывай себе ласточек, а мыслить, в сущности, не обязательно при этом. Блаженной памяти РАПП насаждал противоположный взгляд: литература, мол, только пропаганда идей, поэтому мастерство не обязательно. Опять в лоб получается. Без художественного мастерства и пропаганда в литературе – не пропаганда» [13: 537].

Анархические, стихийнические настроения в вопросах истолкования художественного творчества были еще широко распространены среди писателей и критиков. Участвуя в дискуссии «О художественном образе», организованной «Литературной газетой» в 1934 г., Артем Веселый развивает мысль, что идейность не только не нужна, но и вредна художнику, ибо он способен жизнь постигать интуитивно.

---

<sup>181</sup> См. подробный обзор исторической беллетристики первой половины 30-х гг. в кн.: *Андреев Ю.* Русский советский исторический роман. М.; Л.: АН СССР, 1962.

А. Веселый говорит об ограниченности людей «одношерстных по мировоззрению», потому что истина у них «однолика», а вот «для настоящего художника – безразлично, умудренного опытом или начинающего – тысяча глаз и тысяча уст и все они славят, выражаясь высоким стилем, самую глубинную правду и самую совершенную красоту»<sup>182</sup>.

Очевидно, все многообразие и богатство жизни, ее «правда» и «красота» открываются художнику только тогда, когда он не связан «одношерстным», иначе говоря, общим для всех советских писателей мировоззрением.

С другой стороны, и некоторые писатели, не причастные ни к каким идеалистическим теориям, упрощенно смотрели на художественное творчество и склонны были считать, что им незачем хлопотать об усвоении марксистских идей, потому что правильное понимание жизни гарантирует им их пролетарское происхождение. Известна ироническая реплика Горького в адрес таких писателей: «По линии идеологической славные литераторы наши сугубо беззаботны и даже более того: некоторые хвастают слабостью идейного вооружения своего. Так, например, в какой-то газетке я нашел нижеследующее заявление автора “Цусимы” Новикова-Прибоя: “У меня этого не бывает, чтобы вычеркивать из написанного что-нибудь, хоть строчку... Это вычеркивают те, которые стараются напустить как можно больше идеологии и которым приходится сказать: Ты с этой, с позволения сказать, идеологией только срамишь советскую власть. А у меня идеология в крови и волосах”. О составе крови этого писателя, – продолжает Горький, – мне, разумеется, ничего не известно, но волос на голове его, мне помнится, не очень много, а судя по приведенным его словам – совсем нет волос»<sup>183</sup>. Горький, как видим, не терпевший зазнайства и самоуспокоенности, своим острым словом не обошел и известного писателя.

Вопрос о роли мировоззрения в творчестве, в наше время не вызывающий никаких сомнений, в 30-е гг. годы был предметом страстных споров. Образовалось даже «течение», обосновавшееся в журнале «Литературный критик» (во главе с Г. Лукачем), представители которого утверждали, что писатели могут создавать выдающиеся произведения независимо от своих политических и философских взглядов и даже вопреки реакционному мировоззрению.

А. Толстой был в эти годы далек от такого рода воззрений, которые по существу смыкались с идеалистическими теориями. Советская действительность учила его другому. Он видел, как идеи, заключенные в

---

<sup>182</sup> *Веселый А.* Потоков рождение // Литературная газета. 1934. № 173. С. 2.

<sup>183</sup> *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 151.

программе Коммунистической партии, становятся могучей реальной силой, меняющей лицо страны. На формирование взглядов Толстого, на направление его деятельности громадное влияние оказало известное Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. А. Толстой писал об этом: «Переломным моментом моей работы несомненно является историческое решение ЦК партии о перестройке литературных организаций. Это решение позволило мне взяться с новыми силами за литературную работу именно в той области, которая больше всего меня интересует. Решение ЦК партии дает нам, писателям, возможность полностью развернуть свои творческие силы» [13: 572–573].

Толстому были глубоко чужды представления о художественном творчестве как процессе, не освещенном ясным сознанием. Он не разделял мнения, что писатель мыслит только образами. Только первобытный художник, человек палеолитического века, представлял себе мир исключительно в образах. Современный писатель не может жить без идей. «Я не могу открыть глаза на мир прежде, чем все мое сознание не будет охвачено идеей этого мира, – тогда мир предстает передо мной осмысленным и целеустремленным. Я, советский писатель, я охвачен идеей переустройства старого и строительства нового мира. Вот с чем я открываю глаза. Я вижу образы мира, понимаю их значение, их взаимную связь, их отношение ко мне и мое отношение к ним» [13: 356].

Новое видение мира, освещенное марксистской идеей, помогло писателю определить и его исторические интересы, найти правильное понимание исторических событий и установить их «взаимную связь».

\* \* \*

Мысли А. Толстого о социальной роли художественно-исторических произведений, о социалистической идейности как основе правдивого и глубокого воспроизведения событий способствовали утверждению того понимания историзма в литературе, которое так настойчиво проводил Горький.

А. Толстой имел право причислять себя к «первому поколению художников», овладевавших марксистско-ленинской теорией, методом социалистического реализма; именно это давало ему возможность теоретически и практически решать многие трудные и сложные задачи в пределах исторического жанра. Работая над «Петром I» и другими историческими произведениями, Толстой не мог оставить без ответа ряд насущнейших для исторического романиста вопросов: как нужно изображать выдающуюся историческую личность, какое место должно быть отведено в романе людям из народа, каким должен быть язык

исторического романа; развивается у писателя и понимание того, как нужно строить большое эпическое произведение.

Эти мысли А. Толстого в сочетании с тем, что они нашли воплощение в живой ткани его произведений, сыграли крупную роль в разработке вопроса о природе исторического романа.

\* \* \*

Общие принципы оценки художественно-исторических произведений, за которые последовательно вел борьбу Горький, легли в основу многих специальных критических работ других авторов, где мы находим примеры более или менее успешного их конкретного применения. Вместе с тем делаются попытки договориться относительно содержания некоторых понятий и терминов, еще не ставших общезначимыми.

С начала 30-х годов активно включился в изучение исторического романа критик и литературовед А. Алпатов. Главным предметом его интересов был роман А. Толстого «Петр I», которому он посвятил несколько статей, а в последние годы две монографии. Занимался в своих критических работах А. Алпатов и произведениями многих других писателей – Ю. Тынянова, Г. Шторма, К. Шильдкрета, А. Чапыгина, В. Версаева, А. Новикова-Прибоя, С. Сергеева-Ценского и др.

А. Алпатов уверенно опирается в своих статьях на принципы социалистического реализма, считая, что это единственно верный путь исследователя художественной литературы, в том числе исторической. Это следует особенно подчеркнуть, потому что в то время кое-кто держался мнения, что метод социалистического реализма не распространяется на исторический роман. «Не случайно, – говорит Алпатов, – в начале дискуссии о социалистическом реализме раздавались голоса, что лозунг этот исключает литературу на исторические темы. Это в корне неверно»<sup>184</sup>. Критик доказывает несостоятельность такого рода рассуждений, утверждая, что литература на исторические темы, так же, как и современная, может побуждать читателя к борьбе за социализм и воспитывать его революционное сознание. «Эти, – пишет он, – первоочередные задачи нашего писателя, советского исторического романиста, четко сформулированы А.М. Горьким»<sup>185</sup>.

В духе горьковских традиций Алпатов ведет исследование советской исторической прозы, отдавая должное лучшим ее представителям и подвергая резкой критике авторов, которые цитатностью и документализмом, эффектными сценами подменяют подлинный исто-

---

<sup>184</sup> Алпатов А. Советский исторический роман на путях перестройки // Книга и пролетарская революция. 1934. № 9. С. 94.

<sup>185</sup> Там же.

ризм. Он называет «недоброкачественным», «бьющим на бульварную пикантность самого подозрительного свойства» роман К. Шильдкрета «Гораздо тихий государь»<sup>186</sup>. Алпатов критикует литературные монтажи, бывшие одно время в моде. Вышедшая в 1933 г. книга В. Вересаева «Гоголь в жизни» страдает теми же недостатками, что и предыдущие его монтажные сочинения – эклектизмом, недостоверностью материалов и неразборчивостью в их подборе<sup>187</sup>.

Одним из вопросов, к которому обращались в это время многие критики и литературоведы, был вопрос о классификации советского исторического романа. Он возник в связи с тем, что появлялись все новые, разные по своему характеру, произведения исторического жанра и нужно было внести ясность в вопрос об их природе. Уделил ему внимание и А. Алпатов.

Мы знаем несколько попыток найти разграничительные линии в произведениях исторического жанра. Выше говорилось о схемах О. Немеровской и А. Кашинцева. В тридцатые годы, в условиях значительного расширения самого предмета изучения, проблема классификации заметно усложнилась. Ее решением вслед за А. Алпатовым будут заниматься Л. Цырлин, М. Серебрянский и другие авторы.

Алпатов делит исторические романы последних 8–10 лет на три группы. К первой отнесены произведения невысокого, по мнению критика, идейного и художественного качества. Это романы К. Шильдкрета («Гораздо тихий государь», 1930; «Бунтарь», 1933), Н. Шаповаленко («1801», 1930), М. Марич («Северное сияние», 1927), Г. Чулкова («Сальто Мортале, или Повесть о молодом вольнодумце Пьере Волховском», 1930), Н. Венкстерн («Чужой», 1930), Л. Гроссмана («Записки д'Аршиака», 1933; «Бархатный диктатор», 1933). Для романов этих писателей характерны «скольжение по поверхности исторических явлений, голый социологический схематизм, лишенный конкретно-образного наполнения»<sup>188</sup>.

Вторую группу составляют произведения «с формалистической установкой», романы, в которых проявляются «пережитки эстетского любования стариной, музейного гурманства, ухода в фактолизм». Это книги В. Шкловского («Краткая, но достоверная повесть о дворянине Болотове», 1930), В. Тренина и Н. Харджиева («Повесть о механикусе Ползунове», 1931), Б. Эйхенбаума («Маршрут в бессмертие», 1933). Основным недостатком их является «документализм и стилизаторство»,

<sup>186</sup> Алпатов А. «Гораздо тихий государь». С. 82.

<sup>187</sup> Алпатов А. Живой Гоголь и литературный гербарий Вересаева // Книга и пролетарская революция. 1933. № 10. С. 121.

<sup>188</sup> Алпатов А. Советский исторический роман на путях перестройки. С. 79.

как отражение формалистических тенденций в историческом романе. Описательство, обыгрывание мелких подробностей быта, мозаичский монтаж исторических документов – таковы характерные особенности «формалистической подачи исторического материала»<sup>189</sup>. К писателям, «затронутым влиянием формализма», отнесены Ю. Тынянов как автор исторических рассказов и Г. Шторм, создавший два значительных произведения «Повесть о Болотникове» (1929) и «Труды и дни Михаила Ломоносова» (1933). Анекдотизм, цитатность мешают этим писателям правдиво воспроизводить прошлое, затушевывая то ценное, что имеется в их произведениях.

В третью группу входит основной костяк советской исторической романистики, писатели «реалистических устремлений». Это – лучшие представители нашего исторического романа – О. Форш, А. Чапыгин, А. Толстой, А. Новиков-Прибой, исторические произведения К. Паустовского, А. Караваевой, Артема Веселого. В их творчестве А. Алпатов видит «приближение в большей или меньшей мере к подлинной марксистско-ленинской исторической методологии, художественно-яркий реалистический показ минувших эпох, умение насытить картины прошлого классовым содержанием»<sup>190</sup>.

В основу классификации Алпатова положен, таким образом, принцип идейной направленности произведений. Положительным моментом является то, что при таком размежевании произведений во внимание принимаются и их художественные особенности. Зрелость или слабость идеологических позиций писателя неизбежно отражается на всех элементах структуры произведения. Владея острым чувством поэтической формы, Алпатов умело сочетает элементы идейного и художественного анализа. В его обзоре, не лишенном публицистики, верно подмечены художественное своеобразие каждого произведения, творческая манера автора. Он отмечает «фальшивую подделку под древнерусский сказ» у Шильдкрета, «напыщенную риторику» Гроссмана, «причудливый словесный орнамент» у формалистов и т. д.

Классификация А. Алпатова была все же еще недостаточной. Она не давала возможности устанавливать различия по тематическим и композиционно-стилистическим признакам, более четко образующим своеобразие каждой жанровой разновидности.

Произведения, являющиеся, по мнению автора, сомнительными в идейно-художественном отношении, объединяются в группы независимо от жанровых оттенков. Точно так же по принципу идейной до-

---

<sup>189</sup> Алпатов А. Советский исторический роман на путях перестройки. С. 80–81.

<sup>190</sup> Там же. С. 94.

брокачества под одной рубрикой рассматриваются столь непохожие произведения, как «Петр I» А. Толстого, «Золотой клюв» А. Караваевой, «Цусима» А. Новикова-Прибоя и др. Такая классификация имела в свое время определенное значение, но необходимы были дальнейшие поиски для установления специально-жанровых критериев.

Вопросом классификации советского исторического романа занимался Л. Цырлин. Он предложил свою систему, в которой пытался наметить более ощутимые различия между произведениями и их авторами, чем это делали другие исследователи. Л. Цырлин делит романы по тематическому признаку на три группы: А. Толстой квалифицируется как создатель политически-нравописательного романа, Ю. Тынянов – психологического и А. Чапыгин – историко-бытового.

Этот классификационный принцип нельзя считать приемлемым: он был распространен не на массовую историческую прозу, а только на произведения трех авторов. Остается невыясненным, под какими рубриками следует рассматривать произведения всех остальных писателей. Кроме того, нельзя признать удовлетворительной оценку романа Чапыгина «Разин Степан», все значение которого сводится к бытовому и к экзотике, как средству «отделения от современности». На самом деле именно в романе Чапыгина легче всего обнаружить связь истории с современностью, ибо от разинского крестьянского движения в трактовке писателя тянутся прямые линии к Октябрьской революции. Второстепенное в романе Чапыгина критик ошибочно принимает за главное. Сущность романа А. Чапыгина снова осталась незамеченной и не оцененной, как и раньше в классификации О. Немеровской.

В 1936 г. вышла работа известного критика М. Серебрянского «Советский исторический роман» – первое наиболее значительное по объему исследование в области литературоведения.

В основу своей работы Серебрянский положил указание партии, что развитие исторической науки и подъем исторического образования в нашей стране имеют «важнейшее значение для дела нашего государства, нашей партии и для обучения подрастающего поколения»<sup>191</sup>.

Исходя из этого положения, М. Серебрянский определяет роль советского исторического романа. Советского читателя естественно интересует то революционное прошлое народа, которое подготовило грандиозные события Октября, победу революции. «Воспитательное значение доброкачественного исторического романа» Серебрянский видит в укреплении у советских людей «чувства и сознания революционной исторической преемственности, чувства гордости за лучшие

---

<sup>191</sup> «Правда» от 27 января 1936 г.

страницы из прошлого нашей страны»<sup>192</sup>. «Достоинство лучших советских исторических романов А.Н. Толстого, А.С. Чапыгина, Артема Веселого и других писателей в том и заключается, что они воспитывают в читательской массе любовь к нашей великой социалистической родине, и к ее великому прошлому, и к героическому настоящему»<sup>193</sup>.

Эти слова направлены против тех вульгаризаторов, которые еще недавно видели даже в наиболее выдающихся исторических романах только тяжбу писателя со своим веком, только решение на историческом материале своих сугубо личных проблем, своих идейных сомнений. Не отрицая того, что каждое произведение несомненно носит на себе печать авторской индивидуальности, Серебрянский стремится раскрыть прежде всего его реально-историческое содержание.

Книга М. Серебрянского интересна тем, что в ней дается довольно полный критический обзор основных произведений советской исторической беллетристики и ставятся некоторые общие вопросы исторического жанра, которые автор считает не решенными.

Автор начинает свое исследование с признания той роли, которую сыграл Горький как организатор различных исторических изданий и связывает с его именем «факт бурного роста художественной литературы на исторические темы»<sup>194</sup>.

Главное внимание в книге уделено проблеме народности. Народность советского исторического романа рассматривается как одна из определяющих особенностей. Автор решает этот вопрос в широком плане: природу советского исторического романа он изучает на фоне европейской и русской художественно-исторической классики. Начиная с Вальтера Скотта, по мнению критика, внимание писателей привлекали темы «классовой борьбы, широких массовых движений, острых общественных конфликтов»<sup>195</sup>. Все эти события мировой истории отражены в произведениях и таких больших писателей, как Вальтер Скотт, Ч. Диккенс, О. Бальзак, А. Франс, и у менее значительных романистов. Но между этими произведениями и романами советских писателей существует огромная разница в самом характере и способе изображения народа. В то время, утверждает М. Серебрянский, как в дворянско-буржуазном историческом романе господствует субъективизм и фатализм в объяснении исторических событий и народ изображается чаще всего в виде «толпы», безвольно следующей за своим вождем,

---

<sup>192</sup> *Серебрянский М.* Советский исторический роман // Литературная учеба. 1936. № 4. С. 41.

<sup>193</sup> Там же. С. 41–42.

<sup>194</sup> Там же. С. 40.

<sup>195</sup> Там же. С. 48.

в советском историческом романе народ впервые рассматривается как основная движущая сила исторического процесса.

Народ и его герои «не были и не могли быть даже в лучших произведениях классической литературы основным объектом художественного изображения». Вальтер Скотт в ряде романов рисует отношения между феодалами и крестьянами «в идиллических тонах», Бальзак показывает рабскую преданность слуг своим господам («Темное дело»), в романах Диккенса «Повесть о двух городах» и А. Франса «Боги жаждут» «мало историзма, мало художественной правды» в изображении народа, идеалистическое мировоззрение Гюго не позволило ему «нарисовать картину революции в полном соответствии с действительностью»<sup>196</sup>.

Советский исторический роман в корне ломает все установки дворянско-буржуазного исторического романа, переносит центр тяжести на изображение революционной борьбы масс против своих угнетателей. «Это изменение традиционной тематики и идейные позиции советских романистов производят целую революцию в историческом жанре советской литературы, в которой народность и реалистический художественный метод начинают праздновать полную победу»<sup>197</sup>.

Таким образом, в народности советского исторического романа Серебрянский видит ту существенно новую черту, которая отличает его от романа дореволюционного. При этом народность критик усматривает не только в теме, но и в самом взгляде на прошлое. Народным роман может быть и тогда, когда в нем не изображаются народные события. Важно, чтобы исторические факты освещались «снизу», как говорил еще Писарев, т. е. с позиций народа, а в нашем понимании – в свете социалистического мировоззрения. «Народность советского исторического романа заключается не только в том, что внимание романиста обращено к демократическим массам, но и в самой точке зрения, в социалистической идейной позиции, всегда учитывающей, что не было в истории таких событий, – если они действительно являлись крупными и значительными, – которые так или иначе не задевали бы интересов миллионов трудового народа»<sup>198</sup>.

Рассматривая народность как главную особенность советского исторического романа и связывая с ней понятие революционности, Серебрянский, однако, не уделил внимания другой стороне проблемы – горьковской идее о созидательной роли народных масс. Принцип на-

---

<sup>196</sup> Там же. С. 55.

<sup>197</sup> Там же. С. 59.

<sup>198</sup> Там же. С. 60.

родности, по Горькому, предполагает выявление творческих сил народа, подавляемых, но все же находящих выход, несмотря на все преграды. Горький неустанно напоминал писателям, что народ не только боролся за свое социальное и национальное освобождение, но и был создателем материальных и духовных ценностей. Это было тем более необходимо отметить исследователю, что во второй книге «Петра I» А. Толстого, которая вышла двумя годами ранее, народ показан уже и с этой стороны.

Много места в работе М. Серебрянского отведено выяснению жанровой специфики исторического романа и вопросам классификации.

В критической литературе 30-х годов жалобы на неразработанность проблематики исторического романа слышались довольно часто. Перед участниками дискуссии 1934 года был поставлен, казалось бы, самый элементарный вопрос, без разрешения которого нельзя было идти дальше: «Что такое исторический роман?» Об этом же говорили многие авторы, серьезно задумывавшиеся над вопросами жанра.

Первая попытка определить, что такое исторический роман, принадлежит, как мы видели, А. Кашинцеву, выявившему два конститутивных признака: наличие дистанции между прошлым и настоящим и изображение лиц, «историческая физиономия которых известна по учебникам и мемуарам»<sup>199</sup>. М. Серебрянский вернулся к определению Кашинцева, приняв оба признака – и наличие дистанции, и «историческую реальность некоторых действующих лиц». Разъяснения потребовало лишь понятие дистанции. Где проходит граница между прошлым и настоящим, где кончается история и начинается современность? По определению Серебрянского, водоразделом между ними служит степень завершенности, законченности исторического явления или события. «Исторически, – говорит он, – самый материал действительности станет тогда, когда он будет “отжит”, “прожит” и исчерпан до конца в практической деятельности людей. Когда он станет прошлым в прямом смысле этого слова, когда в самой жизни все поставленные в романе проблемы – социальные, психологические, культурные и т. д. – уже будут решены, когда и материал, и эти самые проблемы уже станут историей, историческим прошлым»<sup>200</sup>.

М. Серебрянский более детально, чем его предшественники, решает вопрос о классификации советского исторического романа. Он также кладет в основу классификации тематический принцип, но более последовательно его выдерживает.

---

<sup>199</sup> *Кашинцев А.* Исторический роман в современной литературе. С. 39–40.

<sup>200</sup> Литературная учеба. 1936. № 9. С. 124.

В первую, главную группу входят произведения, в которых освещаются факты классовой борьбы, острых общественных конфликтов, исследуется «родословная революции». «Именно этот материал и тематика являются наиболее существенным, – хотя и не единственным, – моментом в содержании литературных произведений на исторические темы»<sup>201</sup>. Лучшим произведением этой группы является роман А. Чапыгина «Разин Степан», которому посвящена отдельная глава.

Вторую разновидность составляет историко-биографический роман, ставящий своей целью «художественную разработку биографий писателей, поэтов, художников». Это романы Ю. Тынянова, О. Форш, С. Сергеева-Ценского, Г. Шторма и др.

К третьей группе относится историко-бытовой роман, в котором «не выведены определенные исторические лица или же роль их крайне незначительна». Этот вид романа стоит как бы на периферии исторического жанра, поскольку в нем не полностью выражены основные его особенности, не воспроизводятся действия и характеры исторических личностей, а только «дух, нравы, обычаи, бытовая обстановка определенной эпохи и ее частные стороны»<sup>202</sup>. В эту группу входят романы Эркмана и Шатриана, «Темное дело» Бальзака. Образцов этой разновидности в советской литературе автор не указывает.

Особое место как роману социально-историческому отведено «Петру I» А. Толстого.

Исследование М. Серебрянского не лишено некоторых недостатков. Автор не вскрывает композиционного и стиливого своеобразия каждой группы произведений. Критика в свое время справедливо указывала на то, что «различные писательские индивидуальности, творческие направления внутри советского исторического романа» остались не освещенными<sup>203</sup>, что автор обошел «конкретные вопросы социалистического реализма: вопрос о взаимоотношении художественной и исторической правды, о типическом, о тенденциях и т. д.»<sup>204</sup>.

Кроме того, исследователь не заметил или не придавал значения новой разновидности, родившейся в начале 1930-х годов и достигшей большого развития к концу десятилетия. Это военно-исторический роман, представленный прежде всего «Цусимой» А. Новикова-Прибоя. Этот роман, вышедший в 1932 г., только упоминается в обзоре, но

---

<sup>201</sup> Литературная учеба. № 4. С. 46.

<sup>202</sup> Там же. С. 45.

<sup>203</sup> *Кедров Л.* Советский исторический роман // Литературное обозрение. 1938. № 5. С. 51.

<sup>204</sup> *Аллатов А.* О советском историческом романе // Книга и пролетарская революция. 1937. № 6. С. 126.

не выделяется в особую группу, хотя вслед за ним стали в изобилии появляться романы, повести, рассказы, посвященные оборонной теме: «Олегов щит» В. Саянова (1934), «Порт-Артур» Г. Бутковского (1935), «Адмирал Макаров» А. Дмитриева (1935), «Военные рассказы» А. Се- рафимовича (1936), «Русские солдаты» К. Левина (1935) и др. Эта ли- ния исторического романа осталась вне поля зрения критика.

## Глава 4

### Ревизионизм в теории исторического романа.

#### Г. Лукач и его концепция

Как бы в противовес тем достижениям критической мысли, кото- рые ясно обозначились в работах М. Горького и А. Толстого, в статьях литературоведов и критиков, возникает теория, отрицающая и основ- ные положения, разделяемые советскими писателями и принятую ими систему построения романов. Автором этой теории был известный искусствовед и философ Георг Лукач, напечатавший в журнале «Лите- ратурный критик» за 1937 и 1938 г. ряд статей о путях развития исто- рического романа. Помещенные в журнале статьи<sup>205</sup> представляют в совокупности монографическое исследование, посвященное судьбам исторического романа в зарубежных литературах.

Г. Лукач строит свою работу в двух планах – историческом и теоре- тическом: он прослеживает этапы развития исторического романа с момента его возникновения и кончая первыми десятилетиями XX века и хочет решить «ряд проблем его формы».

В этой главе мы ставим своей задачей рассмотреть некоторые из основных положений Г. Лукача, относящихся к теории исторического романа. Критической оценке его работа в советской печати не подвер- галась, если не считать отдельных беглых замечаний<sup>206</sup>.

---

<sup>205</sup> В журнале помещены следующие статьи: «Исторический роман» (1937. №№ 7, 9, 12), «Исторический роман и кризис буржуазного реализма» (1938. №№ 3, 7), «Со- временный буржуазно-демократический гуманизм и исторический роман» (1938. №№ 3, 12). Отдельным изданием с включением раздела о Ромене Роллане, исследо- вание вышло на немецком языке в Берлине: *Lukacs G. Der historische Roman*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. 393 S.

<sup>206</sup> Из них отметим: «О вредных взглядах “Литературного критика”» – ред. статья в журнале «Красная новь», 1940. № 4. С. 170; *Векслер И.И.* Алексей Николаевич Тол- стой. М.: Советский писатель, 1948. С. 330–331; *Петров С.М.* Советский исторический роман. М.: Советский писатель, 1958. С. 426–427.

Несколько слов об общефилософских позициях Лукача. Взгляды Лукача никогда не отличались марксистской принципиальностью и определенностью. Еще в 1920 г. В.И. Ленин, характеризуя его статью «К вопросу о парламентаризме», писал: «Статья Г.Л. очень левая и очень плохая. Марксизм в ней чисто словесный»<sup>207</sup>.

Прямым извращением марксизма-ленинизма являются взгляды Лукача на роль мировоззрения в художественном творчестве. По его мнению, художественное творчество, сила и глубина постижения художником действительности не зависят от мировоззрения. Талант помогает художнику рисовать правдивые картины стихийно, без участия убеждений, взглядов и сознательных намерений. Действительность как бы подсказывает, внушает писателю правильные художественные решения; писателю остается лишь послушно следовать этому диктату действительности независимо от своего мировоззрения или даже вопреки ему. В творчестве крупнейших писателей – Шекспира, Гёте, Бальзака, Гоголя, Толстого, Мопассана и многих других – мировоззрение и метод вступают, по мнению Лукача, в прямое противоречие. Эта мысль ясно выражена в одной из его работ по эстетике: «Для художественного процесса характерно, что результат его может образно формироваться в произведении, противореча предубеждениям или даже мировоззрению художника, что художественное выражение получает более высокий уровень независимо от того, имеет ли место в частной личности художника дальнейшее соответствующее развитие»<sup>208</sup>.

Отрицанием роли мировоззрения Лукач вносит в понимание творческого процесса моменты автоматизма, стихийности, непосредственности. Он и прямо утверждает, что «стихийная фантазия» дает возможность создавать такие образы и ситуации, «внутренняя логика которых изгоняет предубеждения»<sup>209</sup>.

Разграничение мировоззрения и художественного творчества, настойчиво проводимое Лукачем в работах последних лет, не было чем-то новым в его эстетических взглядах. Еще в тридцатых годах, в период пребывания в Советском Союзе и активного участия в литературных спорах того времени, Лукач отстаивал те же идеи в своих журнальных статьях и исследованиях<sup>210</sup>.

---

<sup>207</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 31. С. 142.

<sup>208</sup> См.: Вопр. философии. 1958. № 9. С. 15.

<sup>209</sup> Там же, С. 16.

<sup>210</sup> «Исторический роман» (Литературный критик. 1937–1938 гг.); «Толстой и развитие реализма» (Литературное наследство. Т. 35–36); «К истории реализма» (1939); «О двух типах художников» (Литературный критик. 1939. № 1); «Художник и критик» (Литературный критик. 1939. № 7).

В некоторых случаях Лукач идет еще дальше. Правдивое, высокохудожественное изображение жизни может достигаться, по его мнению, даже благодаря реакционному мировоззрению. Наличие ложных идей в мировоззрении писателя рассматривается как положительный фактор его творчества: «Диалектика верного и ложного, реализма и утопии, обходного пути через общественно необходимые иллюзии и точного понимания исторических и нравственных истин, – именно эта диалектика, порождаемая социальным развитием, и приводила великих художников к “победе реализма”, о которой говорил Энгельс»<sup>211</sup>. Маневрируя термином «диалектика», Лукач, по существу, утверждает, что к «победе реализма», т. е. к верному отображению действительности, художник приходит и через ложное, иллюзорное в его взглядах.

В свое время взгляды Лукача и его сторонников, образовавших в 1930-х гг. «особое течение» в советском литературоведении и прочно обосновавшихся в журналах «Литературный критик» и «Литературное обозрение», подверглись серьезной критике.

Были осуждены как противоречащие марксистско-ленинскому пониманию искусства положения о противоречивости мировоззрения и метода, о бессознательности и стихийности творческого акта. В начале 1940 г. разгорелась дискуссия, в которой представители «особого течения» пытались защищать свои позиции, но в выступлениях ведущих советских критиков и литературоведов (Серебрянского, Ермилова, Анисимова и др.) беспочвенность, антиленинская сущность их теорий были полностью изобличены<sup>212</sup>. В наши дни вопрос о соотношении мировоззрения и творческого метода был еще раз затронут в дискуссии по проблемам реализма на страницах журнала «Вопросы литературы» в 1957–1958 гг., где были внесены новые уточнения в эти понятия, исключающие возможность их вульгарного противопоставления.

---

<sup>211</sup> Лукач Г. О двух типах художников // Литературный критик. 1939. № 1. С. 34. Далее ссылки на год, номер и страницы этого журнала будут даны в тексте главы.

<sup>212</sup> В острой полемической статье М. Серебрянского была дана четкая оценка неверных положений Лукача: «Тезис Г. Лукача о реакционном мировоззрении, которое способно помочь созданию великих произведений искусства, является чудовищным искажением марксизма-ленинизма... Творческая практика советской литературы, жизненный опыт самих писателей учит их тому, что без глубокого усвоения марксистско-ленинской теории как самой передовой теории в мире настоящий художник не сможет развернуть свое дарование, не сможет создавать полноценные литературные произведения. И тут же рядом с этим выходит книга Г. Лукача (“К истории реализма”. – *И. И.*), опытного и образованного литературоведа, который утверждает, вопреки фактам и здравому смыслу, что великие произведения прошлого создавались на ложной идеологической основе и без особого ущерба для таланта их создателей!» (К спорам о книге Г. Лукача // Литературная газета. 1940, 10 февраля. № 8).

Ревизионистские взгляды Лукача нашли отражение и в его теории исторического романа.

Одним из важнейших вопросов в исследованиях Лукача является вопрос о познавательном значении исторического романа. Сравнивая исторический роман с романом на современные темы, автор приходит к выводу, что познавательная сила первого по самой его природе ограничена, что писатель, пишущий о прошлом, в гораздо большей степени подвержен опасности впасть в ошибки и искажения истины.

Этот вывод вытекает из идеи Лукача о том, что сама жизнь, помимо мировоззрения, предопределяет меру правдивости художественного произведения. По Лукачу, художник, обращающийся к современности, имеет возможность непосредственно наблюдать жизнь – она-то и вносит коррективы в его творчество, исправляет возможные заблуждения, тогда как далекий мир, изучаемый лишь по документам, не способен воздействовать подобным образом: живая корректирующая действительности нет, и в результате вступают в силу незрелые или ошибочные представления писателя, а в изображении исторического прошлого открывается возможность для авторского произвола.

Анализируя исторический роман второй половины XIX века, Г. Лукач говорит: «Отличительная черта исторического романа того времени заключается в том, что исправления, которые вносит жизнь в ложные взгляды писателя, в нем менее возможна, чем в романе, обрабатывающем современный материал; писатель имеет меньшую возможность проверять свои общие и литературные теории богатством и частностью непосредственных наблюдений. Поэтому “победа реализма” над предрассудками общества или индивидуальными предрассудками писателя, которую Энгельс отметил у Бальзака, в период упадка чаще встречается в романе из современной жизни» [1938, 7: 50].

Ошибочность этих рассуждений заключается в том, что «победа реализма» понимается как победа чего-то внешнего, независимого от мировоззрения писателя. Сравнивая исторические романы Флобера, датского писателя Якобсена, Мопассана, Диккенса, Фейхтвангера с их же произведениями на современные темы, Лукач признает во всех случаях превосходство «современных» над историческими исходя именно из такого понимания «победы реализма». Гарантией правдивости литературы о сегодняшнем дне, по мнению критика, было то, что «общественная жизнь устремлялась в роман со всех сторон и давала ему полную и расчлененную жизненность» [1938, 7: 50].

Фейхтвангер по этой причине не мог воплотить некоторые свои предвзятые идеи в произведениях из современной жизни. Но в ис-

торическом романе, по уверению автора, «такое влияние действительности встречает больше преград... Исторический материал меньше сопротивляется писателю и легче принимает в себя идеи, вкладываемые писателем» [1938, 7: 50].

Нетрудно убедиться, что концепция принципиальной второсортности исторического романа не выдерживает критики ни с теоретической, ни с историко-литературной точек зрения. Совершенно ясно, что жизнь отражается в художественном творчестве не непосредственно, а пройдя через авторское сознание: в свете социальных идеалов происходит осмысление писателем тех впечатлений, которые он получает от внешнего мира. «Общественная жизнь устремляется» прежде всего в сознание писателя, чтобы в форме сложившихся мнений, симпатий и антипатий найти выражение в образной системе романа.

Несостоятельность этой теории Г. Лукача выражается уже в том, что автор не решился распространить ее на всех писателей, несмотря на то, что выдвинутый им принцип должен бы иметь всеобщий характер. Слишком рискованно или бездоказательно было бы утверждать, например, что «Война и мир» Л. Толстого ниже его неисторических романов или «Петр Первый» А. Толстого слабее его повести «Хлеб». Примеров, которые не укладываются в открытый Лукачем «закон», можно привести сколько угодно. Но и в случае с Фейхтвангером, которому уделено больше всего места, теория творческого автоматизма, лежащая в основе этого «закона», не находит убедительного подтверждения. Недостатки, характеризующие исторические романы Фейхтвангера, – слабое отражение жизни народных масс, абстрактный гуманизм, просветительские тенденции, – свойственны и его романам о современности. Они зависят от мировоззрения писателя, а не от предмета изображения. Не предохранили Фейхтвангера от этих недостатков те факты классовой борьбы, революционной деятельности немецкого пролетариата, события Октябрьской революции, которые происходили на его глазах. Все эти события не убедили писателя в необходимости и правомерности революционного решения социальных вопросов и в конце концов так и не нашли места на страницах его произведений, не «устремились», по выражению Лукача, в его романы. Одно из двух: либо исторический роман никогда не застрахован от ошибок, потому что писатель лишен той живой действительности, которая может механически вносить поправки в его творчество, и тогда, следовательно, нужно признать, что все исторические романисты фатально обречены на искажение истории, либо, если это искажение наблюдается только у одной группы писателей, нужно отказаться от «закона».

Так ложное решение вопроса о роли мировоззрения в творчестве писателя приводит Лукача к искусственному противопоставлению произведений с исторической и современной тематикой, к принципиальному принижению исторического романа.

Непоследовательность Г. Лукача заключается и в том, что в других случаях он связывает творческие успехи с мировоззрением, но с мировоззрением отсталым, консервативным. В области исторического романа эта теория нашла применение, например, в истолковывании творчества Л. Толстого и Вальтера Скотта. Вся книга «К истории реализма» построена на парадоксальных положениях, сводящихся к тому, что ложное во взглядах писателя ведет к «победе реализма». О Л. Толстом Лукач пишет: «Иллюзии и заблуждения большого писателя-реалиста... могли быть отчасти плодотворны для художественной работы и, во всяком случае, не препятствовали созданию больших реалистических образов»<sup>213</sup>. Чтобы не было никакого сомнения относительно закономерности названного противоречия, автор специально оговаривается: «Толстой – не единственный пример в мировой литературе, когда художник, на основе неверного мировоззрения, все же создает непреходящие художественные ценности»<sup>214</sup>.

Высокие художественные достоинства романов Вальтера Скотта Лукач путем хитроумных силлогистических построений также ставит в связь с его консервативными взглядами. Он рассуждает следующим образом: «Скотт не принадлежал ни к числу людей, восторженно славящих капитализм, ни к его страстным и патетическим обличителям; посредством исторического исследования всего прошлого Англии он пытается найти “средний путь”, отыскать середину между борющимися крайностями. Английская история дает ему утешительные примеры: самые ожесточенные классовые битвы, в которых побеждает то одна, то другая сторона, умиротворяются в конце концов в некоей “середине”, достаточно просторной, чтобы вместить и примирить в себе враждебные начала» [1937, 7: 60]. Этот компромиссный характер политических взглядов Вальтера Скотта предопределил и «особый характер фабулы» его романов и «выбор главных действующих лиц».

Что же представляет собой герой скоттовских романов?

Это «средний», т. е. обыкновенный, ничем не выдающийся англичанин, который стоит как бы между двумя борющимися лагерями и является воплощением идеи примирения между ними. «Их задача, – говорит Лукач о таких персонажах, – быть посредниками между теми

---

<sup>213</sup> Лукач Г. К истории реализма. М.: Гослитгиздат, 1939. С. 319.

<sup>214</sup> Там же. С. 318.

крайностями, борьба которых заполняет роман и через столкновение которых художественно изображен великий общественный кризис... В силу своего характера и своей судьбы они невольно завязывают личные отношения в обоих враждующих лагерях» [1937, 7: 64].

Выбор такого действующего лица в качестве основного персонажа в результате давал писателю возможность, по мнению Лукача, с эпической широтой изображать жизнь основной части народа. В построении романа вокруг индивидуальной судьбы этого героя, читаем мы, «ярче всего сказалось огромное, эпическое дарование Вальтера Скотта, составившее эпоху в истории литературы» [1937, 7: 61].

Таким образом, утверждая, что к «среднему» герою Вальтер Скотт пришел благодаря социальной узости и ограниченности своего мировоззрения и, с другой стороны, показав все художественные выгоды этой находки, Лукач и заключает, что «величие Вальтера Скотта парадоксально связано с его консерватизмом».

Эпическая широта изображения жизни английского народа, правдивое воспроизведение больших исторических конфликтов и народных движений, относительная объективность характеристики исторических лиц и событий – все эти достоинства романов Вальтера Скотта, которым он был обязан передовым элементам своего мировоззрения, Г. Лукач связывает с отсталостью и умеренностью его взглядов. По этому вопросу в советском литературоведении существует иное мнение: «Консерватизм взглядов В. Скотта не мог не отразиться на творчестве писателя. Консервативные взгляды ослабляли правдивость и художественность его произведений»<sup>215</sup>.

Обращает на себя внимание то, что, анализируя творчество Вальтера Скотта, Лукач впадает в противоречие с самим собой. «Закон» о пользе консервативных взглядов противоречит другому «закону» – о диктате действительности. Если этот «диктат» в историческом романе ослабевает и в силу вступают предрассудки писателя, то как же могло случиться, что предрассудки Вальтера Скотта, его консерватизм не только не помешали ему в создании замечательных художественных произведений на исторические темы, но, напротив, послужили основой его «величия»?

Одной из центральных проблем исследования Г. Лукача является проблема главного героя в историческом романе. Для ее решения привлекается большой арсенал философско-эстетической и историко-литературной аргументации.

---

<sup>215</sup> *Ивашева В.В.* История зарубежных литератур XIX века. Т. 1. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1955. С. 561.

Работа Лукача охватывает только произведения западноевропейской и русской классики. Автор не включает в орбиту своего исследования советский исторический роман и нигде не высказывается о его особенностях, но в работе чувствуется как бы скрытая полемика с советскими авторами. Самый факт игнорирования советского исторического романа в исследовании, где ставятся общетеоретические вопросы, умолчание о нем в тех местах, где были бы вполне уместны и логически оправданны соответствующие ссылки и параллели, является показателем отрицательного отношения Лукача к принципам, на которых строится исторический роман в советской литературе<sup>216</sup>.

В соответствии с марксистско-ленинским учением о роли личности в истории в большинстве советских исторических романов иначе, чем в дореволюционной литературе, трактуется вопрос о главном герое. Признание закономерности и прогрессивности исторического процесса требует от писателя выявления элементов сознания, организованности, волевой целенаправленности в тех человеческих действиях, которые определяют ход истории. Носителями этих качеств являются прежде всего крупные исторические деятели. Вот почему возникает необходимость показать во весь рост этих деятелей и подчеркнуть тем самым роль личности в истории, противопоставив материалистическую историческую теорию буржуазным концепциям о стихийности, случайности и хаосе, якобы царящим в мировой истории.

Крупная историческая личность представляющая собой концентрированную волю и разум масс, с наибольшей полнотой выражает тенденции исторического развития, устремления к будущему. Советский писатель, современник и наследник революционных подвигов народа в Великой Октябрьской революции, обращается к прошлому как к предыстории настоящего с тем, чтобы найти в наиболее ясной и отчетливой форме в деятельности исторических лиц те жизнеутверждающие, прогрессивно-творческие, героические моменты, которые сделали возможной сегодняшнюю победу народа. Задача собирания и персонифицированного обобщения исторического опыта народа облегчается тем, что писатель в лице его лучших представителей находит как бы готовые типические образы, созданные самой жизнью.

---

<sup>216</sup> Нельзя признать серьезным тот довод, который приводит автор в предисловии к немецкому изданию в объяснение этого пробела: «Русский исторический роман я имел возможность изучать постольку, поскольку он представлен в переводах на иностранные языки... Из советской литературы имеются только случайные переводы – скудный и недостаточный материал, на основании которого моя научная совесть не позволяет делать какие-либо основополагающие выводы» (*Lukacs G. Der historische Roman. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. S. 10*).

В связи с этим в советском историческом романе определилась тенденция в центре сюжетного действия помещать фигуру исторического деятеля. Чтобы в этом убедиться, достаточно назвать некоторые известные произведения: «Разин Степан» А. Чапыгина, «Повесть о Болотникове» Г. Шторма, «Петр Первый» Л. Толстого, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Дмитрий Донской» С. Бородина, «Иван Грозный» В. Костылева, «Кюхля» и «Пушкин» Ю. Тынянова, «Степан Разин» С. Злобина... Сами названия говорят о главном и центральном герое этих романов. Такой принцип построения исторического романа не является единственным и не исключает других форм в рамках социалистического реализма, но он явно превалирует над другими, и это не результат какой-то случайности. Такая структура в лучших произведениях жанра основана на правильном понимании взаимоотношений героя и массы, она предостерегает от недооценки роли личности в истории, и, с другой стороны, она далека от порочной либерально-народнической, риккертанской концепции, по которой герои делают историю.

Лукач не разделяет такого принципа построения романа и в своем исследовании неоднократно останавливается на доказательствах его несостоятельности. Образцом и нормой он считает роман Вальтера Скотта. Автор исследования обращает внимание на то, что Вальтер Скотт не выводит в своих романах крупных исторических деятелей в качестве главных героев. Персонажем, стоящим в центре и связывающим воедино все части романа, у него обычно является «средний человек», не отличающийся ни героизмом, ни выдающимися особенностями ума и воли. Такая композиция для своего времени была вполне оправданной и прогрессивной, ибо она концентрировала внимание не на королях и царедворцах, к чему обязывала классицистская традиция, а на простых, обыкновенных людях, которые своей малоприметной деятельностью входят в историю и влияют на ход событий.

Защищая композиционный принцип Вальтера Скотта, Г. Лукач опирается на гегелевское определение эпической композиции: только в старом эпосе «получают право быть поставленными на вершину... цельные индивиды, которые блестяще соединяют в себе все то, что рассеяно по частям в национальном характере, и остаются при этом великими, свободными, человечески прекрасными характерами» [1937, 7: 63]. В новое же время главными фигурами могут быть люди, не представляющие собой «обобщающих вершин, а только честную посредственность... Те были национальными героями жизни, воспринимаемой поэтически, эти являются героями жизни прозаической» [1937, 7: 64].

Г. Лукач абсолютизирует это положение Гегеля и превращает его во всеобщий закон, сохраняющий свою силу и в наше время, хотя известно, что Гегель, говоря о современном обществе, имел в виду буржуазное общество и под романом понимал буржуазный роман, который он считал «современной буржуазной эпопеей». Героем современного романа, в противоположность античному и средневековому эпосу, является, по Гегелю, частный человек со своими индивидуальными интересами, на почве которых происходит его столкновение с обществом: это столкновение и составляет коллизию романа<sup>217</sup>.

Можно ли на роман XX столетия, роман эпохи мощных антикапиталистических и антифашистских движений и утверждения социализма, распространять требования прошлого века о неприменимом сохранении в роли ведущего героя частного лица? Факты говорят об обратном: в новейшее время в литературе все чаще рождаются именно герои, стоящие в центре исторических событий, являющиеся средоточием социального и политического действия и выражающие прямо и непосредственно, а не обходным путем, основные тенденции эпохи<sup>218</sup>.

Лукач настаивает на том, что «всемирно-исторический индивид», по Гегелю, не может быть центральным героем романа; художественно он может быть изображен только как композиционно второстепенная фигура: он выводится на сцену только тогда, когда ход событий уже подготовил и сделал необходимым его появление. Герой «может и даже должен быть уже сложившимся (в психологическом смысле) характером, потому что он приходит для того, чтобы выполнить ту миссию, которая ему принадлежит в общественной борьбе» [1937, 7: 66].

---

<sup>217</sup> «Роман в современном значении предполагает прозаически упорядоченную действительность... Поэтому наиболее обычной и наиболее подходящей для романа коллизией является конфликт между поэзией сердца и противостоящей прозой отношений, а также случайностью внешних обстоятельств» (*Гегель Г.* Соч. Т. XIV. М.: АН СССР, 1958. С. 273).

<sup>218</sup> Некоторые исследователи не учитывают этих особенностей новейшего этапа истории, эпохи глубочайших политических потрясений и революционных битв. Так, В. Кожин в статье «Роман – эпос нового времени» (Вопр. литературы. 1957. № 6) считает «частное» лицо ведущей фигурой в романах всех эпох – от Гриммельсгаузена (XVII в.) до «Сестер» А. Толстого (1920) и «Прощай, оружие!» (1928) Хемингуэя. «Изображение частного индивида, – пишет он, – становится единственно возможным, необходимым способом художественного познания нового общества. Даже в таком специфическом жанре, как исторический роман, в центре внимания стоит частный человек с его индивидуальной судьбой». Так ли это? Что обращение к частному индивиду не было «единственно возможным», свидетельствуют те поиски героического героя, которыми отмечено творчество этого периода Горького, Романа Роллана, Андерсена-Нексё, Дж. Лондона и др. О том же говорят антифашистские исторические романы Г. Манна, Фейхтвангера и др. с «официальными», а не частными лицами в центре.

По мнению автора, «всемирно-исторический индивид» может стать центральной фигурой только в драме, ввиду ряда характерных особенностей, отличающих ее от романа, и это доказывает творчество Шекспира, Шиллера и других великих драматургов.

Лукач приводит множество аргументов против романов «невальтер-скоттовского» типа, или, как он их называет, романов «биографического» типа<sup>219</sup>. Остановившись на отдельных произведениях, входящих в эту группу, главным образом на «Генрихе IV» Г. Манна и «Иудейской войне» Фейхтвангера, критик судит о них с точки зрения достижений В. Скотта, чей роман рассматривается как норма и образец, и так как названные писатели от этого образца отступают, то здесь и нужно искать причину художественных недостатков их произведений. То есть слабые стороны разбираемых произведений отнесены не на счет недостатков и противоречий мировоззрения их авторов, а на счет несовершенства «биографического» метода. О романе Генриха Манна так и сказано: «Литературная концепция “Генриха IV” не дает возможности развить черты народности в характере главного действующего лица; народ, его радости и печали, его стихийные и осознанные стремления могут быть изображены в этом романе вследствие его *биографической формы* лишь постольку, поскольку с ними непосредственно сталкивается центральный герой... А биография и психология героя, как бы они ни были великолепны сами по себе, это слишком узкий и слабый базис, чтобы выдержать тяжесть тех больших исторических фактов, которыми их нагружает художник» [1938, 12: 55].

Тем же недугом и по той же причине страдает роман Фейхтвангера. Образ Иосифа Флавия, эволюция его взглядов, повороты в политическом поведении раскрыты с большой психологической глубиной, но биографо-психологические факты писатель не связывает «с потоком народной жизни», «с картиной расслоения еврейского народа на партии и течения». И опять причина этого, по Лукачу, в том, что писатель взял на себя «такую задачу, которая не может быть выполнена биографическим методом с достаточной убедительностью» [1938, 12: 55].

Критик не видит пути перед «биографическим» романом и предрекает ему полное исчезновение: «В историческом романе опять восторжествует художественное воображение; а когда этот дар овладеет душой художника, биографическая форма романа, народившаяся в последнее время на Западе, тихо окончит свои дни» [1938, 12: 56].

---

<sup>219</sup> Под биографическим романом Г. Лукач понимает не повествование о жизни какого-либо исторического лица, а обычный социально-исторический роман, композиционным центром которого является судьба того или иного деятеля.

Возражения Лукача против «биографического» романа направлены на то, чтобы доказать право на существование только романа вальтер-скоттовского типа. Но мы помним, что вальтер-скоттовскую композицию с «заурядным» героем в центре Лукач объяснял прежде всего особенностями творческого метода писателя, искавшего «среднего» пути в разрешении социальных вопросов и потому остановившегося на «среднем» герое. Тогда критик прямо говорил: «Этот композиционный способ... коренится в великих, но также и ограниченных свойствах самой личности Вальтера Скотта как писателя» [1937, 7: 65].

В дальнейшем исследователь как будто забывает об этом индивидуальном источнике и пытается подвести общую теоретическую базу под найденную Скоттом схему. Для доказательства ее незыблемости он ссылается на «общие законы» поэзии [1938, 12: 74], на «художественные нормы эпического искусства» [1938, 12: 43], на «внутренние законы исторического романа» [1937, 12: 145], т. е. в конце концов на те же гегелевские определения, о которых речь шла выше.

Немецкий критик А. Курелла отрицает утверждение Гегеля о невозможности изобразить в романе историческую личность в качестве основной ведущей фигуры. «Закон» Гегеля не является вечным. Он не распространяется на наше время. Творческая практика советской литературы опровергает, по верному замечанию критика, широко распространенное до сих пор мнение, что примененный Скоттом способ введения крупных исторических личности в эпическую прозу является единственно возможным<sup>220</sup>.

Выступив со своей теорией исторического романа в конце 30-х годов и полностью подтвердив ее спустя два десятилетия, Г. Лукач как будто не замечает появления в советской литературе романов, отводящих великим деятелям первые места в сюжетной конструкции, но не имеющих ничего общего ни с романтической идеализацией сильных натур, ни с либерально-народническим возвеличением героя, стоящего над массой, ни с просветительскими упованиями на гуманиста, несущего миру свои идеалы добра и истины.

Советский исторический роман этого типа указывает возможность такого переплетения личной жизни героя и событий общественно-исторического значения, которое не ведет к нагромождению ненужных биографических подробностей и случайностей и, с другой стороны, не приводит к умалению и недооценке исторических факторов, характеризующих эпоху. Советская историческая романистика

---

<sup>220</sup> См.: Kurella A. Schischkows Jemeljan Pugatschow // Internationale Literatur. 1945. 11/12. S. 103.

показала уже достаточно образцов такого органического сочетания индивидуально-биографического и социально-исторического. Яркими примерами могут служить романы «Петр Первый» А. Толстого и «Емельян Пугачев» В. Шишкова.

Биографическое изображение Петра в романе А. Толстого не мешает планомерному и мотивированному раскрытию закономерностей эпохи, ее экономических и социальных отношений. Биографические факты использованы не менее эффективно, чем если бы были изображены ситуации с вымышленным героем.

Писатель, освобожденный от буржуазной ограниченности в изображении прошлого, правильно понимающий, какие силы являются доминирующими в историческом процессе, найдет такие варианты «биографического» метода, которые не позволят ему нарушить действительные соотношения между личным и общественным. Толстой, вооруженный верным пониманием истории, нашел нужные пропорции: «биографический», как называет его Лукач, метод ему не повредил.

О возможности «биографического» построения романа без подавления истории критик Г. Ленобль высказывает следующие верные мысли: «Показывая в своих произведениях крупные исторические личности, наши исторические романисты выделяют в первую очередь те их свойства и те их действия, которые дают нам право рассматривать их как лиц – в точном смысле слова – исторических. Это – одна из основных особенностей советского исторического романа... Вот откуда в советской художественно-исторической литературе изображение выдающихся деятелей истории “крупным планом”, во всем богатстве и всем многообразии их связей с исторической действительностью»<sup>221</sup>.

Будущее исторического романа Лукач видит в возвращении к «традициям классического романа». Упадочным явлениям, либерализму и натурализму в буржуазном историческом романе он противопоставляет не то новое, что принесла литература социалистического реализма, а достижения критического реализма XIX века. Поэтому он отстаивает необходимость «возобновления традиций, выработанных в великие прогрессивные периоды, возрождения революционного демократизма, художественного реализма и народности» [1938, 12: 61].

Спорными в теории Г. Лукача являются также его рассуждения о том, можно ли считать исторический роман самостоятельным жанровым образованием. В противоположность существующим взглядам, Лукач отказывается от признания исторического романа особым жанром. «Классический исторический роман, – говорит он, – вышел из ро-

---

<sup>221</sup> Ленобль Г. История и литература. С. 20.

мана общественного и влился в него, поднимая его на высшую ступень, обогащая его новым пониманием действительности. Чем лучше исторические и общественные романы классического периода, тем меньше разница в их основных принципах» [1938, 7: 49].

Лукач считает выдумкой буржуазного литературоведения, формалистической косностью подразделение романа на «поджанровые» виды: роман приключений, детективный, психологический, исторический, индустриальный и т. д. В выделении исторического романа в особую группу он видит «отрыв современности от прошлого, противопоставление настоящего прошлому» [1938, 7: 48].

По мнению Г. Лукача, «в основе исторического романа нет никаких жизненных фактов, специфически отличных от тех, что являются предметом изображения для всякого романа вообще», и анализ творчества великих писателей-реалистов показывает, что в их исторических романах не появлялось ничего такого, чего не было бы в других романах. Основные принципы везде одни: изобразить в повествовательной форме определенные стороны общественной жизни во всей их полноте. «По какому же праву, – восклицает критик, – об историческом романе говорят как о каком-то особом и обособленном жанре?»

Возражения Лукача против выделения исторического романа в особый жанр базируется на том, что метод работы над жизненным материалом каждого писателя – исторического и неисторического – одинаков. Он заключается в отборе фактов для более глубокого и верного отображения действительности.

Творческая практика всех великих писателей учит тому, что материал, который дает нам окружающая действительность в своем непосредственном виде, не может служить для изображения глубоких законов жизни. Лишь изредка и случайно материал может остаться без значительных изменений. Обычно он требует художественной обработки. В таком же положении находится исторический романист. Он должен заботиться о верной «передаче материальной жизненной основы определенного периода, присущих ему нравов и вырастающих отсюда ощущений и мыслей... Но отсюда вовсе не следует, – говорит критик, – что романист целиком зависит от каждой традиционно излагаемой исторической подробности. Напротив, он имеет право свободно распоряжаться отдельными деталями для того, чтобы верно, с полной объективной точностью передать сложную и разветвленную картину исторического движения» [1937, 12: 144]. Исторические факты заключают в себе много случайностей, как и факты современной жизни, и историческому романисту. следовательно, приходится тоже

тщательно просеивать свой материал, чтобы дать типическое изображение действительности. Отсюда критик заключает, что отношение писателя к исторической действительности принципиально такое же, как и отношение всякого художника к действительности вообще. Поставив таким образом знак равенства между ними, Лукач хочет свести на нет разницу между историческим и неисторическим романом.

Если статья на эту точку зрения, придется вообще отвергнуть деление литературы на жанры: метод отбора материала обязателен для создания трагедии и комедии, поэмы и баллады, басни и идиллии, романа и новеллы. Можно ли на этом основании отрицать жанровую обособленность этих категорий художественных произведений?

Верно ли также, что исторический роман не знает ни одной проблемы содержания или формы, которые были бы присущи только ему? Лукач пишет: «Даже такие проблемы содержания, которые, на первый взгляд, кажутся несомненно специфичными для исторического романа, как, например, пережитки родового строя (у Скотта), тоже не являются предметом изображения, принадлежащим только этому “жанру”. Ту же проблему можно найти в отдельных эпизодах многих романов, посвященных современности, – от “Мюнхгаузена” Иммермана до “Удэгэ” Фадеева. И вообще нельзя найти ни одной существенной проблемы ни в содержании, ни в форме, которая встречалась бы только в историческом романе» [1938, 7: 49].

Но такие проблемы есть. Исторический роман имеет дело с такими фактами, которых не знает современность. Нужно ли говорить, что кроме родового строя существовали – крепостное право со всеми сопутствующими явлениями, татарское иго, крестьянские восстания, «разбойничество», междоусобия, религиозные распри, самозванцы, дворянские революционеры... Каждая эпоха отличается неповторимым своеобразием. В связи с этим перед каждым писателем возникает проблема создания колорита места и времени, которой такое большое значение придавал еще Вальтер Скотт и которая не стоит в такой мере перед авторами, пишущими на современные темы. Кроме того, неверно и утверждение, что в работе писателя над историческим и неисторическим романом нет разницы, что в историческом романе великих писателей-реалистов «не появлялось ни одной существенной проблемы композиции, характеристики и т. д., которой не было бы в их других романах» [1938, 7: 49]. Чтобы убедиться, что «принципы везде одни и те же», критик предлагает сравнить романы Л. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина». Однако дело обстоит иначе. Еще Добролюбов подчеркивал трудности, стоящие перед писателем, который обра-

щается к исторической тематике. Мы уже приводили его мнение о том, что факты и характеристики писателю подсказываются самой историей, и он, если хочет остаться верным истине, обязан ей подчиниться. «Здесь, – говорит Добролюбов, – условия истинности не ограничиваются простыми законами вероятности: автор должен быть верен не только тому, что может быть или бывает, но тому, что действительно было и было таким, а не другим образом»<sup>222</sup>. Писатель ограничен в своей фантазии, он поставлен в зависимость от своего источника. Добролюбов осуждает «вольное вторжение вымысла в область истории». У исторического романиста границы вымысла неизбежно уже и теснее, чем у писателя, пишущего о современности. В этом может убедить пример тех же двух произведений Толстого, на которые ссылается Лукач. В каком из этих произведений Толстой обладал большей творческой свободой? Мог ли, скажем, Толстой сделать Кутузова проводником наступательной тактики в военных операциях, а Багратиона – оборонительной? Конечно, не мог, потому что он разошелся бы с историей. Не то с характерами Каренина и Анны, с которыми он в соответствии со своими творческими замыслами мог делать что угодно. Каренин первоначально был задуман как человек добропорядочный и благородный, а Анна – как светская дама без всяких моральных устоев, но впоследствии, когда замыслы писателя подверглись изменению, соответственно были перестроены и образы героев: Каренин стал резко отрицательным персонажем, Анна – героиней, вызывающей сочувствие. Разница в оперировании жизненным материалом в двух произведениях одного и того же писателя очевидна. Не случайно проблема вымысла в произведениях исторического жанра была предметом неоднократных дискуссий и журнальной полемики.

Недостатки исследования Г. Лукача отмечены и немецкой критикой. Рецензент его книги считает методологической ошибкой автора то, что он пользуется одними и теми же критериями для оценки классического исторического романа и исторического романа XX века, что он не хочет отказаться от «гегельянских норм»: «...При наличии многих верных наблюдений автора нужно сказать, что его основной слабостью, накладывающей свою печать на все исследование, является не всегда критическое отношение к эстетике Гегеля»<sup>223</sup>.

Г. Лукач не верит в те возможности, которые несет с собой метод социалистического реализма. Социалистический реализм он рассмат-

---

<sup>222</sup> Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1934. С. 530.

<sup>223</sup> Geerdts H.J. Lukacs Georg. Der historische Roman // Weimarer Beiträge. 1957. IV. S. 635.

ривает только как продолжение критического реализма и не находит в нем качественно нового. В Венгрии во время обсуждения ревизионистских взглядов Г. Лукача в 1958 г. критик Йожеф Сигети поставил в вину Лукачу именно то, что он «отрицает существование принципиальной противоположности между буржуазным реализмом и социалистическим реализмом»<sup>224</sup>.

Г. Лукач не видит перспектив развития литературы социалистического реализма, возможности создания новых жанровых образований, в которых новому содержанию соответствовала бы новая форма.

Немецкий критик Александр Абуш так охарактеризовал отношение Лукача к пролетарской литературе в Германии: «Главная ошибка Лукача в 20-е и 30-е годы состояла в том, что в трактовке реализма он не стоял на точке зрения рабочего класса. Он не признавал, что социалистическая литература – это новое, самостоятельное направление в развитии литературы эпохи империализма и пролетарской революции... Он пренебрежительно отмахивается от литературы социалистического реализма как от материала для “огромного литературного кладбища”»<sup>225</sup>.

Только на последней странице исследования, опубликованного в «Литературном критике», Г. Лукач сказал несколько слов о советской литературе, о «перспективе углубления и обновления исторического чувства», которая должна привести к «изменениям формально-эстетических принципов романа и, в частности, романа исторического». Но ничего, кроме того, что в советской литературе намечается «тенденция к эпосу», Лукач сказать не мог. Ни одного советского исторического романа, в котором эта тенденция нашла свое воплощение, он не назвал и не проанализировал, хотя незадолго до этого состоялась большая дискуссия (при журнале «Октябрь» в 1934 г.), на которой были затронуты некоторые проблемы советского исторического романа, и она давала повод автору высказать свое мнение по этим проблемам. В данной специальной работе Лукач отказался от анализа принципов советского исторического романа и каких-либо прогнозов относительно этапов его развития, оговорившись, что «над этим вопросом было бы бесполезно задумываться» и что всякие попытки в этом направлении являются «фантастическими догадками» [1938, 12: 73].

Уклонился Г. Лукач от решения этих вопросов и в новом берлинском издании монографии. В предисловии, помеченном 1954 годом, он

---

<sup>224</sup> О ревизионистских взглядах Дьердя Лукача // Иностранная литература. 1958. № 8. С. 215.

<sup>225</sup> Критика взглядов Лукача в ГДР // Вопр. литературы. 1958. № 12. С. 245.

пишет: «Если я издаю книгу в том виде, в каком она была написана 16 лет назад, то объясняется это тем, что по обстоятельствам своей работы я был бы не в состоянии существенно переработать однажды написанное. Так стал я перед выбором: издавать книгу в неизменной форме, или совсем не издавать»<sup>226</sup>. Далее выясняется, что и надобности в переработке не было, потому что «литература двух последних десятилетий в решении поставленных вопросов не могла заметно повлиять на значение и ценность ранее достигнутых результатов»<sup>227</sup>.

Таким образом, большие успехи советского исторического романа последующих лет ни в какой мере не привлекли внимания критика, по-прежнему остались вне поля его зрения и ничего не могли изменить в его теоретических выводах.

Такая позиция Лукача тесно связана с тем пренебрежительным отношением к советским писателям, с тем тенденциозным преувеличением их недостатков, которые проявились еще в 30-х годах и нашли выражение в ряде статей, печатавшихся в «Литературном критике». «Формальным бюрократическим оптимизмом» [1939, 1: 50] он называл то, что свидетельствовало о жизнеутверждающих тенденциях советской литературы. «Из нашей литературы не исчезли поверхностность мысли, бедность переживаний, слабая обработка непосредственного материала действительности», – писал Лукач [1939, 7: 28], не замечая тех явлений, которые делали советскую литературу «самой передовой, самой идейной литературой в мире».

Переиздавая свою работу об историческом романе в 1955 г. и ничего не меняя в ней как по общим методологическим проблемам<sup>228</sup>, так и по вопросам специфики исторического жанра, Г. Лукач показал, что он не расстался со своими ревизионистскими взглядами и в последние годы. Общий рост литературы социалистического реализма как в странах социалистического лагеря, так и в капиталистическом мире ничего не изменил в теоретических построениях Лукача, не заставил его, хотя бы по принципу «диктата» действительности, отказаться от старых заблуждений.

---

<sup>226</sup> *Lukacs G.* Der historische Roman. Berlin, 1955. S 5.

<sup>227</sup> Ibid.

<sup>228</sup> Так же, как и раньше, трактуется в берлинском издании вопрос о соотношении мировоззрения и метода («величие Вальтера Скотта парадоксальным образом тесно связано с его консервативными взглядами» – С. 26).

## Часть II

# ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

### Глава 5

#### О связи истории с современностью

Одной из наиболее сложных проблем в теории исторического романа является проблема соотношения прошлого и настоящего. Писатель не может не жить интересами своего времени, о чем бы он ни писал. Изображая прошлое, он не забывает о сегодняшнем дне. Между прошлым и настоящим существует незримая связь, и писатель, в зависимости от глубины понимания исторического процесса, от особенностей своего мировоззрения, разными средствами и приемами эту связь устанавливает. В его сознании соотносятся две эпохи, и эта соотнесенность находит отражение в самом построении произведения, в характеристиках, в стиле. Определенная тенденция чувствуется и при описании таких сцен и событий, которые способны ассоциироваться с современностью по принципу аналогии или противопоставления.

Сложность заключается в том, что писатель, с одной стороны, должен становиться на точку зрения людей описываемой эпохи, смотреть на мир их глазами, а с другой стороны – оценить поступки людей прошлого с современных позиций. Критик и должен правильно определить лицо писателя, услышать его подлинный голос, отделить автора от героев его произведений.

Критики, однако, не всегда обнаруживают способность объективно подойти к творчеству писателя и справедливо оценить его идейные позиции. В качестве примера неверного решения вопроса о современном звучании исторического романа можно привести высказывания ряда участников дискуссии 1934 года об историческом романе, о которой мы уже упоминали.

Дискуссия сводилась в основном к вопросу о том, как в романах на историческую тему писатели преломляют свое отношение к советской действительности. Поскольку почти все выступавшие придерживались известного положения «история – это политика, опрокинутая в прошлое», то в разных вариантах и с различной степенью категоричности утверждалось, что исторический роман отражает не столько историческую действительность, сколько политические взгляды автора и

современное состояние общества; в зависимости от замысла писатель просто «поворачивает» историю в нужном ему направлении. По мнению Д. Мирского, Ю. Тынянов и А. Толстой «опрокидывают в прошлое современные задачи». Исторический роман, по этой концепции, был таким во все времена, начиная с Вальтера Скотта. Изображенная в «Айвенго» «борьба саксонцев с норманнами в средневековой Англии несомненно отражает борьбу буржуазии с феодальным классом в конце XVIII и в начале XIX века», а роман «Шотландские пуритане» «написан определенно на современную тему»<sup>1</sup>. Все дело в том, какую политику писатель «опрокидывает» – прогрессивную или реакционную.

Подходя с этой меркой к произведениям названных писателей, Мирский заранее старается опорочить их идейную направленность. Поскольку Тынянов и А. Толстой «бывшие люди» и чувствуют себя «не вполне дома в советской современности», то и советская действительность, которую критик старается распознать в их романах, изображается ими искаженно (Тынянов), и в истории они не могут «не путаться, не заблуждаться в трех соснах» (А. Толстой). Разумеется, подобные ничем не мотивированные суждения не имеют ничего общего с объективной критикой.

Так же решил вопрос о связи с современностью Ц. Фридлянд, создав свою теорию «рудиментов». Каждый писатель, по этой теории, воссоздает прошлое путем непосредственных наблюдений над окружающей жизнью, из которой он извлекает все пережиточное, рудиментарное. Тынянов в «Вазир-Мухтаре» изображал нравы персидского двора XIX века, наблюдая прием афганского эмира в Петербурге, а В. Скотт, «чтобы изобразить эпоху рыцарства, пользовался всякого рода рудиментами в собственной среде. Его герои – это англичане XIX века, талантливо переодетые в персонажи средневековые»<sup>2</sup>.

Характерной особенностью многих исторических романов Фридлянда считает то, что их авторы не могут вырваться из «бытового» плена. Чтобы овладеть жанром исторического романа, необходимо «внутреннее отстранение от прошлого», от «мертвого груза поколений», который в виде «рудиментов», бытовых пережитков продолжает существовать и в наше время»<sup>3</sup>. А так как Толстой и Тынянов оказались неспособными отстраниться от изображаемого ими прошлого, их романы не отвечают требованиям эпохи. Теория Фридлянда неправильно ориентировала советских писателей, выдвинув задачу «отстране-

---

<sup>1</sup> Мирский Д. За художника-историка // Октябрь. 1934. № 7. С. 221.

<sup>2</sup> Фридлянд Ц. Основные проблемы исторического романа // Октябрь. 1934. № 7. С. 239.

<sup>3</sup> Там же. С. 201.

ния от прошлого» и затушевывая тем самым значение революционных традиций в истории.

Еще один участник дискуссии, В. Ваганян, утверждал, что особенностью каждого исторического романа является модернизация: «Писатель не может выйти за пределы самого себя. Он всегда будет современен, даже когда занимается прошлым»<sup>4</sup>. Эпоха Петра в романе Толстого – синоним «наших дней, нашей революции, нашей практики». Петр с его эпохой – лишь материал для удобного преподнесения авторских идей читателю и, «по мнению Толстого, наиболее подходящий синоним». На примере петровских преобразований Толстой решал современный вопрос: «позволительно ли вообще принести столько жертв ради революции, ради какой угодно революции?» В результате делается парадоксальное заключение: «“Петр Первый” – это не исторический роман. Какая разница между “Петром Первым” и, скажем, “Энергией” Гладкова? Они одинаково ставят перед собой задачи сегодняшнего дня, одинаково решают их: один – на материале первой пятилетки, другой – на материале XVII–XVIII веков»<sup>5</sup>.

На таком, приблизительно, понимании исторического романа сошлись почти все участники дискуссии. При этом обсуждение приняло крайне тенденциозный характер: вместо анализа произведений Толстого и Тынянова с точки зрения их исторического содержания (против этих писателей, главным образом, и был сосредоточен весь огонь) выступавшие стали на путь всякого рода инсинуаций и бездоказательных утверждений. Исторические романы этих и других авторов предстали каким-то зашифрованным политическим кодом, хитрой шарадой, и, следовательно, в задачу критики входит прежде всего разгадывание скрытых намерений, аллегорий, «синонимов», демаскировка «переодетых» в исторические костюмы героев современности, раскрытие «сокровенного смысла» произведения. Но так как даже при самом старательном наложении образы романа, как правило, никак не хотят совпадать с фактами современности, это начинает вызывать недовольство и даже раздражение исследователя, занимающегося такого рода критическими упражнениями. В. Дитякин, например, пришел к выводу, что роман А. Толстого «порочен», потому что выбранная им тема «не годится для изображения коллизии современности, коллизии наших дней, дней пролетарской революции»<sup>6</sup>. Для Дитякина, очевидно, второстепенным и малозначительным представляется тот факт, что

<sup>4</sup> Ваганян В. О двух видах исторического романа // Октябрь. 1934. № 7. С. 218.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Дитякин В. Литературное наследство классиков марксизма и исторический роман // Октябрь. 1934. № 7. С. 236.

роман написан о XVIII веке, а не о «коллизиях наших дней», и он не замечает неуместность и нелогичность своих претензий к автору.

Такую же операцию над романами Тынянова проделал Мирский. Он утверждает, что в романах «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» Тынянов «опрокидывает в прошлое свою судьбу, судьбу старой интеллигенции», поэтому его романы являются романами в высшей степени современными. Установив эту «истину», критик инкриминирует автору «колоссальное искажение, потому что судьба Кюхли после 14 декабря, конечно, весьма искаженным образом отражает судьбу старого интеллигента после Октябрьской революции»<sup>7</sup>.

Нетрудно увидеть всю нелепость этого метода. Сначала писателю приписывается намерение под видом истории преподнести свои субъективные представления о современности, а затем обвиняют в том, что современная действительность получилась неправдоподобной. Это похоже на то, как если бы кто-либо, увидев изображение жирафа, стал уверять, что это верблюд, а потом обвинил бы художника в том, что изображенное им животное не похоже на верблюда.

Выдвинутые в ходе дискуссии теории «рудиментов», «синонимов», «опрокидывания в прошлое» означали не что иное, как отрицание познавательного значения исторического романа, преувеличение роли субъективного начала в творческом процессе. Проблема связи с современностью, выяснение общественной роли художественно-исторических произведений, их актуальности – все эти вопросы не могут не стоять перед каждым автором, ибо они выдвигаются требованиями партийного подхода к литературе. Однако вопрос о партийности в дискуссии получил вульгарное истолкование. Связь исторической литературы с задачами сегодняшнего дня понималась прямолинейно – как уподобление прошлого настоящему, как утверждение в качестве эстетической нормы неприкрытой сознательной модернизации.

Дискуссия оказалась неудачной. Не была даже приблизительно решена ни одна из поставленных проблем. За небольшими исключениями (Я. Черняк, И. Бороздин) вне поля зрения споривших осталось одно из основных требований метода социалистического реализма – правдивость изображения действительности в ее революционном развитии. Признав аксиомой, что всякий исторический роман является прежде всего отражением «современности», защитники этой теории обошли другой, действительно важный вопрос – как же исторический роман может быть поставлен на службу современности при условии верного, а не искаженного воспроизведения истории.

---

<sup>7</sup> Мирский Д. За художника-историка. С. 222.

Подлинное понимание природы исторического романа и его общественных функций можно было найти в многочисленных критических выступлениях Горького, о которых речь была выше, в трудах многих литературоведов и критиков. Но все это участники дискуссии проигнорировали.

На том же вопросе – о соотношении истории и современности в художественно-исторических произведениях – сосредоточил внимание Л. Цырлин, выступивший в 1935 г. с двумя работами – «Тынянов – беллетрист» и «Советский исторический роман».

Решая вопрос о связи с современностью, Цырлин доказывает, что «исторический роман будет историческим только до тех пор, пока он трактует проблемы самой истории, но отнюдь не проблемы, навязанные ей извне». В то же время «писатель должен подойти к материалу истории как наш современник». После этих бесспорных утверждений автор запутывает вопрос своей теорией «двух действительностей», в которой, как ему кажется, он избегает крайностей критикуемых взглядов. Писатель должен уметь, по его мнению, так соединить историю с современностью, чтобы в романе «сосуществовали две правды, две реальности, две действительности, не разрушая одна другую»<sup>8</sup>.

Уточняя свою концепцию, Цырлин вводит понятия «малой темы» и «большой темы». Под «малой темой» он понимает «типические черты изображаемой эпохи, ее закономерности», а к «большой теме» относит то, что «одновременно отражает закономерности не только историческою прошлого, но и современного нам процесса социалистического строительства»<sup>9</sup>.

Однако верные мысли Цырлина о том, что нельзя искажать историю во имя ложно понятой актуализации и что современность должна присутствовать в каждом историческом романе, заключены в такие формулировки, которые не только страдают неточностью, но и приводят к неправильным выводам. Сам автор очень неясно расшифровывает понятие «большой темы», говоря о «закономерностях», одновременно присутствующих в разных исторических эпохах, о «конкретных связях и отношениях», которые характерны как для прошлого, так и для настоящего. Автор как бы забывает о том, что каждая эпоха отличается неповторимым своеобразием, и возвращается к им же отвергнутому методу аналогий. Говоря о «двух действительностях», «двух темах», Цырлин одним и тем же именем называет разные вещи. То, что он подразумевает под современной «действительностью», под «боль-

---

<sup>8</sup> Цырлин Л. Советский исторический роман // Звезда. 1935. № 7. С. 235.

<sup>9</sup> Там же. С. 236.

шой темой» исторического романа, на самом деле является не действительностью, не темой, а точкой зрения писателя, которая может выражаться самыми разнообразными средствами – оценками событий и исторических деятелей, публицистическим пронизыванием текста, философско-историческими обобщениями и т. д. Наконец, гражданские чувства и мысли писателя выражаются в выборе темы: отбор объектов изображения происходит не случайно, а диктуется интересами писателя, его взглядами и склонностями, его пониманием событий.

Теория Л. Цырлина таит в себе противоречие: с одной стороны, он высказывается против «модернизации», против «аналогий бездоказательных и вредных», а с другой стороны, сам проводит эти аналогии, говоря о «конкретных связях и отношениях», общих для разных эпох<sup>10</sup>. Иначе говоря, желание критика поднять на теоретическую высоту вопрос о том, как, в каких формах отражается в историческом романе современность, удовлетворительного разрешения не нашло.

По неверному пути развивалась теория и практика исторического романа на Западе. Проблема связи с современностью решалась в духе откровенной модернизации, прямого уподобления прошлого настоящему. Один из крупнейших мастеров зарубежного исторического романа Лион Фейхтвангер в своих высказываниях признавал вполне допустимым отступление от исторической истины для выражения идей своего времени. Основываясь на релятивистских философских системах Ницше и Бенедетто Кроче, утверждавших, что исторические факты сами по себе лишены смысла, что смысл в них вносится извне – историками, философами, писателями, Фейхтвангер создает свою субъективистскую теорию исторического романа. Выступая на международном конгрессе в защиту культуры в Париже в 1935 г., Фейхтвангер доказывал, что исторические романисты никогда не ставили и не могли ставить перед собой задания правдиво воспроизводить прошлое. По мнению Фейхтвангера, поэты и романисты, начиная с Гомера

---

<sup>10</sup> Современный исследователь А. Пауткин, считающий «проблему отношения исторического романа к современности наименее разработанной», развивает концепцию, несколько напоминающую теорию Л. Цырлина. В диссертации о «Петре I» А. Толстого, посвященной именно этой проблеме, он пишет. «В образах толстовского романа характерно совмещаются две концентрические сферы типизации: одна служит целям воссоздания прямой конкретности прошлого, другая – назовем ее философской – выражает современную значимость образа» (*Пауткин А.И. «Петр Первый» А.Н. Толстого и проблемы исторического романа: Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1965. С. 11*). К изображению народа, к характеристике Петра и других действующих лиц А. Пауткин тоже подходит с двух точек зрения: он находит как бы два слоя, две сферы в каждом образе, но вторая сфера понимается не как особая действительность, а как «философская интерпретация» образа. С этим нельзя не согласиться.

и вплоть до нашего времени, «чрезвычайно бесцеремонно обращались с исторической истиной, хотя они эту истину и знали... Требовать от автора исторических сведений – это все равно, что спрашивать у композитора, как устроено радио»<sup>11</sup>.

Каждый исторический романист, по Фейхтвангеру, стремится выразить только самого себя и свое представление о мире. Толстой, создавая «Войну и мир», думал не столько о том, чтобы написать историю наполеоновских походов, сколько о том, чтобы выразить свои мысли о войне и о мире. Нет ни одного серьезного исторического романиста, которому бы исторические темы служили для чего-нибудь, кроме «создания известной дистанции». Каждый из них ищет в прошлом лишь символ для лучшего отображения своей эпохи. Эту же мерку Фейхтвангер прилагает и к собственным произведениям: «Я всегда старался передать как можно точнее образ своей действительности, но я никогда не интересовался тем, насколько точно я воспроизвожу исторические факты. Напротив, мне случалось сознательно изменять историческую истину, когда она ослабляла впечатление... В отличие от ученого, писатель имеет право отдать предпочтение лжи, усиливающей впечатление, перед истиной, это впечатление ослабляющей»<sup>12</sup>.

На самом деле романы Фейхтвангера несомненно имеют большую историко-познавательную ценность, ибо в своей практике он шел дальше деклараций, но бесспорно и то, что его «Безобразная герцогиня», «Еврей Зюсс», «Иудейская война» и особенно «Лже-Нерон» являются в известной части сатирическими иносказаниями, острие которых направлено против современного варварства и реакции.

Можно сказать, что сознательно модернизированы исторические романы «Таис» и «Боги жаждут» Анатоля Франса, «Юность короля Генриха IV» и «Зрелость короля Генриха IV» Генриха Манна, исторические драмы Бернарда Шоу.

У А. Франса мы находим мысли, аналогичные приведенным суждениям Фейхтвангера. Сущность своих исторических взглядов Франс однажды выразил в кругу друзей в характерной для него шутивно-иронической форме.

Историки всегда дают хронике современных им событий, даже когда хотят повествовать о самом отдаленном прошлом. Они смотрят на все с точки зрения своей эпохи. И как же может быть иначе? Нам очень трудно понять людей, находящихся даже на небольшом

---

<sup>11</sup> *Фейхтвангер Л.* О смысле и бессмыслице исторического романа // Литературный критик. 1935. № 9. С. 109.

<sup>12</sup> Там же.

расстоянии от нас. Мы с трудом разбираемся в мыслях наших современников — итальянцев, немцев, англичан. И совершенно невозможно поставить себя на место французов или иностранцев, живущих во времена Наполеона I, Людовика XV или Людовика XIV. Мы можем судить о них лишь с точки зрения наших мыслей и чувств. И таким образом вся история фальсифицирована. В общем, представление историков о прошлом немногим отличается от суждения, высказанного одним английским таможенным чиновником по поводу мумии фараона... Мумия Рамзеса II, отправленная из Египта в Британский музей, прибыла в английский порт. Чиновник, на обязанности которого лежал осмотр груза, распаковывает ящик и останавливается в раздумье перед длинной забинтованной кладью. Внезапно увидев кусочек высунувшегося уха, он отламывает его, кладет в рот, разжевывает, как он обычно делал для определения сорта товара. Затем выплевывает.

«Соленая треска!» – заявляет он и берет за Рамзеса II пошину, установленную для соленой рыбы.

Он поступал мудро, так как его опыт не давал ему другого материала для сравнения. И вот те, кто пишут историю, подобно этому английскому таможенному чиновнику, подводят под свою обычную мерку мертвецов минувших эпох. Все ушедшие поколения представляются им в большей или меньшей мере «соленой треской»<sup>13</sup>.

Сам Франс обладал богатейшей исторической эрудицией, и все же он считал возможным переносить в прошлое такие ситуации, проблемы и идеи, которые были характерны только для новейшей эпохи, приписывая, например, свое отношение к христианству людям первого века н.э., свой взгляд на революцию – современникам Конвента.

Что касается массовой исторической беллетристики, которая заполняет книжные рынки на Западе, то это в основном, по выражению Фейхтвангера, «грубые исторические подделки», создаваемые на потребу дня, для забавы и неспособные решать никаких проблем, ни исторических, ни современных. Об этой литературе Фейхтвангер говорит в пренебрежительном тоне: «Самое понятие исторического романа вызывает в наши дни тяжелые ассоциации. Оно ассоциируется с графом Монте-Кристо, с некоторыми историческими фильмами, с приключениями, интригами, костюмами, с грубыми и преувеличенными красками, с сентиментальной риторикой, с разбавленной любовью политикой, с ребяческой техникой, объясняющей крупные социальные явления мелкими человеческими страстями»<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Гезель П. Анатолий Франс // Интернациональная литература. 1935. № 2. С. 122.

<sup>14</sup> Фейхтвангер Л. О смысле и бессмыслице исторического романа. С. 107.

Совершенно иную теоретическую позицию занимает советский художник. Он судит о прошлом не на основании только своих субъективных представлений, ибо в его руках верное оружие — марксистско-ленинская теория, обобщающая весь исторический опыт человечества и научно обосновывающая особый характер каждой исторической эпохи. В духе этой теории решает вопрос о современном звучании исторического романа и А. Толстой.

Для него, естественно, неприемлемы ни теория «соленой трески», ни теория «бессмыслицы» истории. А. Толстой с осуждением относился ко всякому искажению истории, ко всяким попыткам подогнать исторические факты под современные понятия. «Исторические герои должны мыслить и говорить так, как их к тому толкает их эпоха и события той эпохи. Если Степан Разин будет говорить о первоначальном накоплении, то читатель швырнет такую книжку под стол и будет прав. Но о первоначальном накоплении, скажем, должен знать и должен помнить автор и с этой точки зрения рассматривать те или иные исторические события. В там и сила марксистского мышления, что оно раскрывает перед нами правду истории и ее глубину и осмысливает исторические события» [13: 593].

А. Толстого рапповские критики тоже пытались уличить в осовременивании истории, приписывая ему какие-то инсинуации на советскую действительность. На самом деле использование прошлого в качестве экрана «для проекции современности» Толстой считал «ложно-историческим и антихудожественным приемом»<sup>15</sup>.

Отвечая на несправедливые нападки, он писал: «Прежде всего – и это я особенно подчеркиваю — это не аналогия, это не роман о нашем времени. “Петр I” – исторический роман об огромной, до сих пор неправильно освещавшейся эпохе русской истории на грани XVII и XVIII веков» [13: 586].

Может показаться, что А. Толстой противоречит себе, когда в другом месте сравнивает две эпохи и находит между ними какие-то моменты сходства. В одном из своих выступлений он говорит: «Первое десятилетие XVIII в. являет собой удивительную картину взрыва творческих сил, энергии, предприимчивости. Трещит и рушится старый мир. Европа, ждавшая совсем не того, в изумлении и страхе глядит на возникающую Россию... Несмотря на различие целей, эпоха Петра и наша эпоха перекликаются именно каким-то буйством сил, взрывами человеческой энергии и волей, направленной на освобождение от иноземной зависимости» [9: 785].

---

<sup>15</sup> Толстой А.Н. Мой путь // Новый мир. 1943. № 1. С. 108.

Однако здесь речь идет о самых общих явлениях, характерных для всех переломных эпох, о диалектике исторического процесса, а не о конкретных связях и отношениях. Сам автор указывает на различие двух эпох. Но, воспроизводя правдиво каждую историческую эпоху с ее социальными отношениями, характерами людей, бытовой обстановкой, особенностями языка и всем, что создает ее неповторимый колорит, писатель не может забывать о запросах своего времени, которые он в той или другой форме должен отразить в своем произведении, чтобы сделать его актуальным.

Эта двойная задача всегда представлялась для писателей трудно-разрешимой. Нужно было дать правдивое изображение далекой эпохи, не ослабляя актуальности произведения, и достигать актуальности, не поступаясь исторической правдой.

А. Толстой умел преодолевать это противоречие. Он понимал, что только сохраняя верность истории и правильно ее интерпретируя, сможет найти сочувственный отклик в умах и сердцах современников.

Толстой исходит из принципа преемственности эпох, их неразрывной внутренней связи, и он не устал утверждать, что только хорошее знание предыдущих этапов развития общества может дать объяснение современных общественных явлений. В духе горьковского понимания историзма Толстой определяет и задачи исторического романа. В статье «Мой творческий опыт рабочему автору» он писал: «Когда Вы задумываете исторический роман, то задумываете его, конечно, потому, что у Вас является необходимость написания этого романа... И эта необходимость вытекает из желания понять современность. Мы связаны большими нитями с нашей историей... Корни очень многих современных вещей (хотя бы для примера наша борьба с кулачеством) лежат глубоко исторически и, чтобы понять многое из совершающегося теперь, необходимо заглянуть в прошлое»<sup>16</sup>.

На вопрос, который часто задавали писателю, почему так много места в своем творчестве он отводит Петру и его эпохе, он отвечал, что «советское общество не свалилось с неба на равнины СССР». Без исторической перспективы нельзя художественно воссоздать великую современность. «Сегодняшний день – в его законченной характеристике – понятен только тогда, когда он становится звеном сложного исторического процесса» [13: 326].

О том, что, обращаясь к отдаленной эпохе, можно ни на миг не покидать действительности, Толстой говорил много раз в ответ на нападки за «уход», «бегство» в прошлое. Убедительны признания писателя:

---

<sup>16</sup> Толстой А. О литературе. М.: Советский писатель, 1956. С. 206.

«Я не мог пройти равнодушно мимо творческого энтузиазма, которым охвачена вся наша страна, но писать о современности, побывав раз-другой на наших новостройках, я не мог... Я решил откликнуться на нашу эпоху так, как сумел. И снова обратился к прошлому, чтобы на этот раз рассказать о победе над стихией, косностью, азиатчиной».

Осуществление принципа современности в историческом романе А. Толстой видел не в том, чтобы навязывать историческим лицам идеи нашего времени. Этот принцип выражается в оценке исторических событий с позиций нашего времени, в доведении до читателя отчетливых представлений о том, что было в прошлом исторически отжившим и что имело в свое время прогрессивное значение, несло в себе зародыш будущего. Таким образом, актуальность, по Толстому, – это, в первую очередь, изображение в прошлом тех сил, которые, нарастая и укрепляясь в борьбе со старым, отживающим и реакционным, обуславливают прогрессивный рост исторического развития и находят свое продолжение или завершение в настоящем. Во всех случаях в произведении должно звучать горячее чувство современника, который с острой заинтересованностью подходит к историческим фактам, способным затронуть живые струны в душе читателя.

\* \* \*

Итак, связь с настоящим без нарушения исторического колорита эпохи может осуществляться разными средствами.

Одним из наиболее действенных является **выбор темы**, способной взволновать современника, – близкой тому, чем живет общество в настоящем. В большинстве исторических произведений, написанных во время Великой Отечественной войны, ясно чувствовалась переключка прошлого с современностью. Об этом говорят сами писатели. С. Бородин так объясняет обращение к теме Дмитрия Донского: «Мы жили тогда в атмосфере приближающейся войны, причем войны далеко не обычной. Впервые после наполеоновских походов мир снова обрел в лице Гитлера своего “покорителя”. То, что фашистская Германия в конце концов двинется на восток, уже становилось ясным. Вот почему у меня и появилась... потребность рассказать современному читателю об одном из героических эпизодов истории»<sup>17</sup>.

Голос современника в историческом романе слышится и в **оценке событий** с позиций нашего времени. Ориентация читателя может проводиться в форме **литературно-публицистических отступлений**, т. е. прямых авторских оценок (или в форме **скрытой иронии**).

---

<sup>17</sup> Бородин С. Прошлое-настоящее // Дружба народов. 1971. № 10. С. 260–261.

В. Шишков в романе «Емельян Пугачев», как бы заглядывая в будущее, выражает вдохновенными словами непоколебимую уверенность в окончательной победе народа, несмотря на временные поражения: «Не понять было ни Кару, ни тем более графу Чернышеву, пославшему его охотиться за Пугачевым, что Пугачев – это тот самый Кощей бессмертный, которого ни пуля, ни сабля не берет: живет и будет жить, пока на Руси бьется хоть одно горячее, жаждущее воли сердце... А и полно – не тысячи ли тысяч таких сердец, не бесчисленно ли войско мятежное, не полным ли полна земля русская богатырской крови? Уж ежели брызнет да прорвется – шибко забушует... И попробуй-ка, остави, взнуздай этот огневой поток, положи-ка преграду ему»<sup>18</sup>.

Эти строки непосредственно перекликаются с нашими днями, когда «огневой поток» Октябрьской революции испепелил все старое, отжившее и народ стал полновластным хозяином своей страны.

Таковую же роль играет **лирическая тирада**, вставленная в уста Разина, в романе А. Чапыгина «Разин Степан»: «Секите меня на клочья, не дрогну! Пожогам вам не залить на Руси ни водой, ни кровью, от того пожара, царевы дьяволы, рано ли, не ведаю, но вам конец придет! Каждая сказка, песня на Волге-реке сказывать будет, что жив я... Еще приду! Приду подрать все дела кляузные у царя, да с голытьбы неволю скинуть, а с вас, брюхатые черти, голову сорвать! И метну я те головы ваши с царем заедино в Москву-реку, сволочь!»<sup>19</sup>.

А. Чапыгин также пользуется методом перспективного изображения событий, но делает это менее удачно, чем В. Шишков. Тот сам внушает читателю мысль о связи эпох, указывая разные этапы исторического процесса, вплоть до завершающего, Чапыгин же, чтобы приблизить героя к понятиям нашего времени, наделяет его чертами, не свойственными людям XVII века – антицаризмом и безбожием. Однако страстная вера в будущее, пафос речи Разина доходят до читателя, несмотря на нарушение правды характера.

Иногда писатели, изображая прошлое, обращаются к образу мыслей современного читателя в более тонкой и завуалированной форме. Не выходя за рамки понятий, чувствований и нравов изображаемой эпохи, как бы становясь на точку зрения людей далекой эпохи, писатели умеют создавать в то же время **ощущение контраста** с нашим временем. Одним из примеров, которым они пользуются, является особое построение речи. Г. Ленобль приводит два примера, заслуживающие того, чтобы на них остановиться.

---

<sup>18</sup> Шишков В. Избр. произв.: В 6-ти т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1946. С. 267.

<sup>19</sup> Чапыгин А. Разин Степан. М.: Советский писатель, 1948. С. 604.

Первый пример. Автор романа «Дмитрий Донской» описывает положение дворовых крестьян князя:

Хороший князь Дмитрий Донской! Спали люди в избах на полу, на войлоках. Низко спать лучше – наверху дым и чад ходят, а внизу воздух легче. Ели в трапезной, за столами, а не на полу, как водилось в прежних полонях. Чашка полагалась одна на шестерых – тоже милостиво: свалок не было. Ложку выдавали одну на каждого, не приходилось щей горстями хлебать. Хлеба давали досыта, плетьюми при нужде били не до немощи, а лишь вмоготу.

«В этих простодушных рассуждениях людей XIV века, – пишет Ленобль, – писателем правдиво отражен тот общеизвестный факт, что для крестьян (до их закрепощения) у князя и вообще у крупных землевладельцев условия жизни создавались несколько более сносные, чем у мелких феодалов. Да, именно так должны были рассуждать эти люди, “смерды, страдники”, прославляя хозяйственного московского князя... Как далеко все это от наших представлений о человеческом существовании, о счастье!»<sup>20</sup>

В приведенном тексте заключена **скрытая ирония** по поводу робких помыслов и «необидной» жизни. Эта ирония для людей XIV века была бы недоступной, но она доходит до современного читателя, и в этом выражается перспективность романа, обращение автора к нашему современнику, хотя «от себя» писатель ничего не говорит, тонко используя лишь прием несобственно-прямой речи.

В другом примере Г. Ленобля – из романа Толстого «Петр I» – аналогичную роль выполняет тот же стилистически-речевой оборот.

Бояре взволнованы вестью о возвращении молодого царя из заграничной поездки.

Весть эта громом поразила бояр. Обсиделись, привыкли за полтора года к тихому благополучию... Принесло ясна сокола! Прощай, значит, сон да дрема, – опять надевай машкерку... Батюшки, беда! Не до отдыха стало, не до него.

Приведя это место, Г. Ленобль так его комментирует: «Писатель, позволяя им (боярам) высказать свои заветные чувства и думы, представляя им, как бы мы сейчас сказали, “трибуну”, делает это в расчете на восприятие современного человека и прежде всего человека, воспитанного социалистической новью»<sup>21</sup>. **Ироническое изображение** жал-

<sup>20</sup> Ленобль Г. История и современность. К спорам об историческом романе // Дружба народов. 1959. № 11. С. 216.

<sup>21</sup> Там же. С. 217.

ких идеалов этих людей также рассчитано на разоблачение их с высоты идей нашего времени.

Наконец, большую роль в историческом романе играют **завершающие части** – развязки, концовки, эпилоги, послесловия, которые намечают историческую перспективу, являясь своего рода эстафетой, передающей будущим поколениям заветы своего времени.

Роман В. Яна «Чингиз-хан», повествующий о страшных опустошениях, произведенных беспощадными завоевателями Китая, Хорезма, Киевской Руси, заканчивается предсказанием мудрого дервиша Хаджи Рахима: «Нет тверже и пламеннее моей веры: в победу скованного мыслителя над тупоумным палачом, в победу угнетенного труженика над свирепым насильником, в победу знания над ложью... Я знаю, наступит лучшая пора, когда забота о человеке и свобода поведут нашу Родину к всеобщему счастью и свету!.. Это придет, это будет!»<sup>22</sup>

Переключка эпох в историческом романе иногда создается с помощью **эпилога**. В. Костылев в романе «Иван Грозный» с обстоятельно рассказывает о начальном периоде Ливонской войны, когда московское войско стремительно продвигалось вперед, возвращая в лоно русской державы один за другим древние русские города. Костылев пропускает последующие 15 лет войны, когда Иван IV потерпел ряд неудач, в результате которых должен был отказаться от всех завоеваний в Ливонии и даже потерять единственный порт Копорье.

Мог ли писатель закончить роман описанием этих неудач? Поставить здесь точку означало бы признать полную бесплодность усилий Ивана IV по осуществлению назревших государственных задач. Широкий исторический взгляд на вещи требовал иного окончания, и писатель находит выход: роман завершается эпилогом, относящимся уже к Петровской эпохе. Перенеся действие на 200 с лишним лет вперед, когда русские корабли снова стали бороздить волны Балтийского моря, В. Костылев тем самым доказывал, что громадные усилия и жертвы, понесенные русскими при царе Иване, не были напрасными.

Тот же закон жизни показан в исторической повести В. Яна «Батый», посвященной завоеванию северо-восточной Руси монголами в XIII веке. Покорение Руси сопровождалось неслыханными жестокостями, когда людей, укрывающихся в церквях и монастырях, сжигали заживо, гибли культурные ценности. Русь после татарского нашествия представляла жуткую картину опустошения. Города были превращены в груды развалин, и только кучи костей напоминали о былой населенности. Наступил темный период истории России.

---

<sup>22</sup> Ян В. Чингиз-хан. М.: Советский писатель, 1947. С. 350.

Изобразив со всеми подробностями картины смерти и разрушений, В. Ян не забывает о созидательном начале в жизни, которое нигде и никогда нельзя остановить. Русь не была уничтожена. Повесть заканчивается двумя главами, которые можно считать эпилогом, хотя автор так их не называет. В главе «А Русь-то снова строится» показана неистребимая жизненная сила народа. Прятавшиеся по лесам люди возвращаются на свои пепелища и начинают отстраиваться. В приподнято-мажорном тоне набросана картина начавшегося возрождения: «В Перуновом бору стало весело. Застучали топоры, перекликаясь с малиновками, дятлами и грачами, длинными рядами вырастали белые срубы из еловых лесин. Откуда-то прибежали лохматые собаки и тьякали и днем и ночью... А Русь-то снова строится!»<sup>23</sup>

И не только строится Русь, но и оружия не бросает, не хочет примириться со своим поражением. Новый князь рязанский Ингварь Ингваревич собирает дружину. «Теперь, – говорит один из его молодцов, – сперва мы будем с татарами разговоры разговаривать и дружбу вести, как покоренные... А потом... рассчитаемся! Так сам князь Ингварь Ингваревич дружинникам говорил»<sup>24</sup>.

В романах В. Костылева, А. Новикова-Прибоя, В. Яна, С. Сергеева-Ценского история раскрывается каждый раз как бы на двух последовательных этапах. Эпилог – это максимально сжатое изложение событий второго этапа, выступающее в роли отрицания того, что представлено на первом этапе. Эпилог является не простым дополнением или расширением темы. Эпилог помогает вскрывать диалектику социального бытия, открывать смысл того, что является закономерным в историческом процессе (конец татарского ига, возвращение Прибалтики).

Иногда для закрепления смысла того, что заключено в сюжете, писателю бывает достаточно какой-нибудь пейзажной зарисовки.

Роман Ю. Германа «Россия молодая» рассказывает об успешных действиях русских в борьбе за овладением Балтийским морем. Шведский флот разбит, англичане должны отказаться от своего намерения воспрепятствовать выходу русских в Балтику. Русский флот вышел на морские просторы как хозяин. И роман заканчивается выдержанной в мажорном тоне картиной: «Корабли и фрегаты, галиоты и яхты кренились под свежим тугим ветром, пенные валы вздымались над морем, ослепительный свет солнечного дня весело играл в самых мельчайших водяных брызгах, на вымпелах и флагах, на меди боевых орудий, на парусах, казавшихся вылитыми из чистого серебра».

---

<sup>23</sup> Ян В. Батый. М.: ГИХЛ, 1942. С. 424, 427.

<sup>24</sup> Там же. С. 427.

Автор ограничивается **оптимистической концовкой**, которую можно уподобить виньетке, украшающей последнюю страницу книги: она служит созданию бодрого настроения, твердой уверенности в правоте идеалов, отражающих насущные потребности народа.

О большом значении завершающей части романа правильные суждения высказывает С. Петров: «Для глубокого их (исторических событий. – *И. И.*) восприятия и понимания они... должны иметь перспективу и окружение, должны быть показаны их последствия в повседневной жизни общества – иначе роман будет представлять простую беллетризацию истории. Политическая борьба, государственная деятельность, достижения культуры могут быть художественно раскрыты и восприняты лишь тогда, когда видны их результаты»<sup>25</sup>.

В советском военно-историческом романе завершающая, пуантилирующая часть, подводя итоги, в то же время намечает зачатки нового, прорастающего в будущее, приоткрывает завесу в грядущие времена.

## Глава 6

### О проблеме вымысла в советском историческом романе

В октябре 1945 г. Исторической секцией Союза советских писателей была организована дискуссия на тему о вымысле в художественно-исторической литературе. Краткое сообщение о результатах дискуссии было опубликовано в «Литературной газете» 1 декабря того же года под заголовком «Границы художественного вымысла».

Вопрос о вымысле в историческом жанре был поставлен не случайно. Давно уже назрела необходимость выяснить, что художник может привносить в документальный материал, каковы границы его творческой фантазии. Дело в том, что многие писатели, особенно в двадцатые годы, с робостью подходили к вымыслу, и находились критики, которые вообще ставили его чуть ли не под запрет. Такое положение отмечал в свое время один из литературных наблюдателей: «Благодаря установившемуся предрассудку, по которому сухая наукообразность смешивается с научностью, в критических статьях считается недопустимым прибегать к творческому вымыслу»<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Петров С.М. Советский исторический роман. М.: Сов. писатель, 1958. С. 445.

<sup>26</sup> Гоффеншефер В. О родословной героя // Литературный критик. 1933. № 2. С. 127.

Эта боязнь вымысла особенно сказалась в биографическом жанре, ставшем в то время очень модным. Родилась даже особая разновидность историко-биографических сочинений – литературные монтажи, в которых эта особенность нашла свое крайнее выражение. «Монтажный» роман просуществовал недолго, но выразившееся в нем преклонение перед историческим документом было характерно не только для двадцатых годов. И в последующем тяготение к подлинному факту, зафиксированному в документах, сказалось в творчестве крупнейших исторических романистов, выразившись в том предпочтении, которое они отдавали хроникально-документальному роману. Это ясно чувствуется в творчестве А. Новикова-Прибоя, В. Шишкова, С. Сергеева-Ценского, А. Антоновской, А. Степанова, Л. Раковского и др. В. Шишков сам подчеркивал своеобразие избранного им жанра: «Как-то странно складывается “Пугачев”: не повесть, не роман. Впрямь становлюсь историком, когда не выхожу из факта». Так же понимали свои задачи и некоторые другие писатели. Академик Е. Тарле высоко ценил В. Шишкова за точность и верность воспроизведения исторических фактов, но он в то же время находил, что автор «Емельяна Пугачева» как художник имел полное право и больше отступать от фактов и дать больше простора своему художественному воображению<sup>27</sup>.

На совещании в 1943 г. об историческом романе академик Е. Тарле говорил, что одним из крупных недостатков многих исторических романов является «неумение выдумать своих героев, паническая боязнь отойти хоть на два шага от исторической монографии или – во множественном числе – от научной и научно-популярной литературы, от “путеводителей”, избранных в наставники. Ведь настоящее творчество, истинный порыв творческого вдохновения именно сказывается в том, чтобы сделать героями романа, поставить в центре не Наполеона, а Наташу Ростову, не Сперанского, а Пьера и князя Андрея, не Екатерину II, императрицу всероссийскую, а Машу Миронову, капитанскую дочку... Читателю не нужен точный пересказ той фактической премудрости, которую он и без романиста знает и помнит часто весьма отчетливо, а нужно дыхание эпохи, атмосфера места и времени»<sup>28</sup>.

Можно не соглашаться с тем что в историческом романе всегда в главных ролях должны выступать частные лица, но несомненный интерес представляет утверждение прав художника на творческую свободу, осуждение фетишизации документа.

---

<sup>27</sup> Коган Л.Р. Из воспоминаний о В.Я. Шишкове // Шишков В.Я. Неопубликованные произведения. Лен. изд-во, 1956. С. 171.

<sup>28</sup> Литература и искусство. 1943. № 33, 14 августа.

На недостаточности художественного вымысла останавливается Ю. Оснос, разбирая историческую повесть М. Брагина «Кутузов»: «История окружает в произведении Брагина читателя так плотно, что он с трудом может разглядеть героев». История не до конца преобразована в искусство, по мнению Осноса, в повести С. Злобина «Степан Разин», изданной Детгизом в 1943 г.: «История и повесть существуют у Злобина отдельно – по страницам. Пять страниц изложения учебника, три страницы – диалогов, боевых стычек, описаний природы»<sup>29</sup>.

Вопрос о вымысле в историческом романе является одним из наиболее сложных. Он более сложен, чем в литературе о современности, но и там о нем еще ведутся споры. Казалось бы, лефовское отрицание вымысла и фактография ушли в прошлое, но вот уже в 60-х годах снова появились ревнители факта. На дискуссии, организованной «Вопросами литературы» в 1965 г., защитником «реализма обыденности, правды малозаметного, но неистребимого факта» выступил И. Золотусский. «Правдой фактов» его привлекла повесть В. Семина «Семеро в одном доме». «И если у В. Семина еще нет сгущения, еще не хватает сил построить из имеющихся у него под рукой материалов дом, то материалы-то эти – подлинны. Они правда». О сборнике рассказов М. Рощина «Каких-нибудь двадцать минут» Золотусский высказывается так: «Часы идут, стрелка движется по кругу, и вместе с ней движется перо рассказчика. Вот так живут люди, так течет день, говорит он. Я не осуждаю этих людей и не славлю. Я их показываю»<sup>30</sup>.

В статье И. Золотусского прозвучало оправдание натуралистического, приземленного, безоценочного изображения жизни, без «сгущения» и типизации, без авторского голоса.

В 60-е годы снова появилась тяга к документальным жанрам, распространившаяся на всю литературу. Защитники документализма мотивировали эту тягу тем, что она якобы дает гарантии от идеологических искривлений. Б. Зингерман утверждал, что документ удерживает от произвольных и фантастических построений, что в документальной драме автор как бы вовсе «устраняется от истолкования изображаемых им событий». «Авторы документальных пьес опираются на исторические факты, на всем известные события, которые не могут быть оспорены или подвергнуты сомнению. Этим историческим фактам и всем известным событиям они следуют неуклонно, со скрупулезностью протоколистов»<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Оснос Ю. Художественная повесть и популярная историография // Литература и искусство. 1943. № 36.

<sup>30</sup> Золотусский И. Правда жизни // Вопр. литературы. 1965. № 2. С. 18, 21.

<sup>31</sup> Зингерман Б. О документальной драме // Театр. 1967. № 4. С. 153.

Автора устраивает, говоря о западных драматургах Вайсе и Кипхардте, что они «с документа начинают и документом кончают. Идеологии в их пьесах ровно столько, сколько ее содержится в документе, – выясняется, что доза эта предостаточна. Выясняется, что в документах современной истории идеологии содержится больше, чем в самой изощренной интеллектуальной пьесе, и идеология эта самая доброкачественная, она порче не подвержена и никем не может быть отменена – нужно только честно следовать документу, от него не отклоняться, иначе говоря – нужно истории и правде смотреть в глаза... Документальная драма – это акт доверия зрителю со стороны искусства»<sup>32</sup>.

Автор статьи забывает, что не всякому историческому документу можно верить, что необходима его строгая критическая проверка<sup>33</sup>.

Другой представитель этой линии в драматургии, А. Солодовников, анализируя ряд советских пьес, приходит к не менее сомнительным принципиальным выводам. «По своей внутренней силе и способности раскрыть истинные пружины человеческих поступков и душевных движений документ эпохи сплошь и рядом превосходит и авторское изображение, и зрительское представление о тех или иных исторических персонажах и событиях. Эпоха социальных бурь и потрясений выдвигает документальную драму как своего естественного, закономерного представителя на театральной сцене»<sup>34</sup>.

Сославшись на некоторые неудачные пьесы об Иване Грозном недокumentального типа, уводившие от исторической правды «под натиском конъюнктурных соображений», автор заявляет, что «зритель порой хочет в своем приобщении к истории обойтись без посредников», он хочет подойти «непосредственно к объекту исторического процесса».

Несостоятельность рассуждений Зингермана и Солодовникова очевидна. Все теории о литературе без вымысла, о самоустранении автора противоречат самой природе творческого процесса, который немислим без привнесения в отражаемое элементов сознания.

В.И. Ленин видел в каждом акте познания воображение в качестве его необходимой составной части: «Ибо в самом простом обобщении,

---

<sup>32</sup> Зингерман Б. О документальной драме. С. 153.

<sup>33</sup> Вот что говорит С. Злобин в связи с работой над «Степаном Разиным»: «Официальная бумага, сохранившаяся в архиве, как правило, освещает события односторонне. Ведь в архивах в массе сохранились чиновничьи записи, дающие однобоко-классовое, боярско-дворянское, государственное или церковное освещение событий» (Советская литература: Сб. статей. Вып. 1. М.: Советский писатель, 1957. С. 147).

<sup>34</sup> Солодовников А. Документальность и сцена // Советская культура. 1968. № 3, 8 января.

в элементарнейшей идее (“стол” вообще) есть известный кусочек фантазии». «Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (понятия) с нее не несть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни»<sup>35</sup>.

М. Горький утверждал, что художественность без вымысла невозможна: «Искусство словесного творчества, искусство создания характеров и “типов”, требует воображения, догадки, “выдумки”»<sup>36</sup>.

О сложности процесса художественного познания говорит В. Щербина: «В основе произведений передовой литературы лежат реальные явления действительности. Но даже в том случае, когда художник старается точно воспроизвести действительные факты, подлинное искусство не является эмпирическим воспроизведением жизни... Вымысел, фантазия, интуиция – необходимые предпосылки творческого процесса писателя»<sup>37</sup>. «Специфичность художественного мировоззрения состоит также в том, что оно гораздо в большей степени, нежели другие виды познания, включает в себя фантазию, интуицию, домысел, инстинкт, подсознание... Процесс художественного творчества, эстетического освоения мира чрезвычайно сложен... А отказываясь от этой сложности, художник достигает лишь ограниченных, иллюстрированных и дидактических, а не эстетических результатов»<sup>38</sup>.

Если вопрос о вымысле как неотъемлемом компоненте творчества все же вызывает споры, то в исторических жанрах дело обстоит еще сложнее.

Исторический романист связан в свободе вымысла, ибо он имеет дело с фактами, зафиксированными документально и в таком виде ставшими достоянием истории. Он принужден создавать характеры из того строительного материала, который показан ему источниками. Он не может, как правило, отступать от общеизвестных фактов, засвидетельствованных историей и принимаемых за достоверные, ибо это может повести, если речь идет о важных и значительных явлениях, к нарушению исторической истины, к искажению прошлого. С другой стороны, слепое следование историческим источникам, боязнь выйти за пределы документа равносильно натуралистическому копированию жизни, бескрылому описательству. Здесь и возникает вопрос о вымысле, его месте и границах в историческом жанре.

---

<sup>35</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 330.

<sup>36</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 468.

<sup>37</sup> Щербина В.В. Ленин и вопросы литературы. М.: Наука, 1957. С. 113–114.

<sup>38</sup> Там же. С. 118–119.

О роли вымысла, его законности в историческом романе высказывались различные, иногда прямо противоположные мнения как в советской, так и в зарубежной критике.

Известный французский писатель Ж. Дюамель считал вымысел в рассказе об исторических деятелях неуместным. Писатель-историк лишен, по его мнению, способности постигать характеры людей прошлого. «Может быть, – пишет он, – вам пришлось или придется прочесть несколько произведений о кардинале Ришелье. В одном из романов кардинал представлен как изворотливый политик, притворный, мстительный, как чудовище, жаждущее крови. В другом романе нам стараются показать в Ришелье человека мягкого, застенчивого, непонятого, кроткого и идейного. Что же остается от исторической правды при подобных разглагольствованиях... Для одного Мирабо – это бог, для другого – марионетка, для третьего – бездельник. Пусть уж лучше романисты оставляют историю историкам».

Дюамель приходит к мысли, что исторический роман вообще не имеет права на существование, ибо его вымышленная часть лишена достоверности, а то, что достоверно, известно из истории и не представляет интереса для читателя, не может его взволновать. «Романист говорит нам о тревогах Наполеона накануне Аустерлицкого сражения, а мы тотчас же готовы кричать ему, чтоб он не слишком беспокоился и что победа обеспечена. Или, если героем повествования является король Людовик XVI, автору, как бы он ловок ни был, трудно устроить ему другой конец, кроме эшафота... Александр Дюма-отец, который не боялся “насилловать историю”, был вынужден, несмотря ни на что, заставлять королей умирать в год их исторической смерти»<sup>39</sup>.

Эта тирада, по словам советского исследователя М. Чарного, свидетельствует о «чувстве растерянности, потере объективного критерия правды», о разочаровании в науке. Критик справедливо замечает, что для советского писателя и читателя интерес нисколько не падает оттого, что мы знаем заранее о победе Наполеона при Аустерлице. «Наоборот, когда основные линии сюжета известны, интерес сосредотачивается на глубине проникновения в психологию героя, на развитии его душевного мира, на тех деталях, которые помогают извлечь максимум интересных выводов из значительного события. Историческая наука, давая общее направление романисту, оставляет безграничный простор для художественной мысли писателя, для его интуиции и воображения»<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Цит. по: *Чарный М.* Жизнь и литературы. М.: Советский писатель, 1957. С. 107.

<sup>40</sup> Там же. С. 108.

Скептицизм в отношении возможностей исторического романа нашел отражение и во взглядах некоторых советских исследователей. Г. Гуковский полагал, что человек нашего времени принципиально не способен проникнуть в психологию людей минувших эпох. «Человек XVIII столетия и думал, и чувствовал, и видел, и понимал мир иначе, чем наш современник... Раскрыть перед читателем духовный мир человека XVIII столетия в его полноте, в живом потоке его представлений, конкретно, образно, – если это и возможно (что сомнительно), – во всяком случае значило бы заниматься археологическими эффектами, научно, может быть, оправданными, но художественно весьма дикими». Гуковский отказывается поверить в то, что писатель может воссоздать внутренний мир, характер, жизнь духа человека отдаленного прошлого, что он в состоянии психологически полноценно воспроизвести сознание и жизнь исторических лиц.

Не недостатком, а достоинством художественного произведения об историческом лице Гуковский считает отсутствие изображения личных переживаний. Рецензируя роман Л. Раковского «Генералиссимус Суворов», он считает его удачным именно потому, что автор написал не роман о Суворове-человеке, но «художественную книгу о Суворове-полководце... Не личная история Суворова занимает Раковского, а именно история гениального полководца, реформатора воинского дела. Поэтому-то Раковский дает мало картин личной жизни Суворова, ограничиваясь только необходимым, без чего просто невозможно было бы обойтись, чтобы герой книги не стал абстракцией»<sup>41</sup>.

Утверждать непознаваемость психологии людей прошлого, однако, значит отрицать закономерность и преемственность исторического процесса, а в историческом романе зачеркивать самую существенную его часть – конкретное, живое и яркое изображение людей с их исторически обусловленными индивидуальными характерами.

Наличие разных точек зрения, запутанность вопроса о вымысле и вызвали необходимость специальной дискуссии. Многие выступления имели характер поиска, нащупывания путей в решении проблемы и иногда представлялись довольно спорными, чтобы не сказать больше. Так, В. Сафонов предлагал отказаться от понятия «вымысел», очевидно, понимая под ним нечто произвольное, праздную игру фантазии. Он предпочел другой термин – **гипотеза**, под которой понимает своего рода рабочий вариант того, что хотел изобразить писатель, но в чем он еще недостаточно уверен. Так, неверное изображение А.К. Тол-

---

<sup>41</sup> Гуковский Г. [Рец.] Леонтий Раковский. Генералиссимус Суворов // Звезда. 1947. № 12. С. 199.

стым Ивана Грозного в «Князе Серебряном» объясняется, по его мнению, уровнем исторических знаний в то время, а не точкой зрения автора. Когда же наука обогатилась множеством новых фактов, гипотеза А.К. Толстого может быть отброшена.

Думается, что на самом деле, А.К. Толстой, изображая Ивана Грозного жестоким извергом, исходил из своей социально-политической концепции, а не из состояния исторической науки и недостатка сведений о характере царя.

Е. Ланн тоже предлагает заменить вымысел другим понятием – **интуицией**, причем к интуиции, по его мнению, писатель вправе обращаться не только тогда, когда он находит в истории «белые пятна», но и тогда, когда он «не знает исторического факта, потому что не нашел или просто потому, что не искал его»<sup>42</sup> и таким образом, как это ни странно, невежество, легкомысленное отношение к истории возводится здесь в некий эстетический принцип<sup>43</sup>.

Если исключить отдельные ошибочные высказывания, на совещании верно ставился вопрос о праве художника на вымысел в более широких рамках, чем это позволяли себе некоторые писатели.

Когда же возникает необходимость прибегать к вымыслу? Допустимость его предусматривается в двух случаях: когда писатель не располагает фактическими данными и ему надо «выдумать»; когда эти данные известны, но он их сознательно заменяет другими.

К первому случаю относится создание наряду с известными вымышленных персонажей. Значение такого сочетания персонажей двух категорий хорошо раскрыл профессор М. Морозов: «Правильным для нас путем являются пути Пушкина, Льва Толстого, Шекспира. Пушкин в “Борисе Годунове” исходил из выводов передовой исторической науки своего времени. Но рядом с историческим действием он создал вы-

---

<sup>42</sup> Границы художественного вымысла // Литературная газета. 1945, 01.XII.

<sup>43</sup> Делались также попытки разграничить понятия **домысел** и **вымысел**. И. Мотяшов **домыслом** называет проникновение в сущность того, что действительно существовало, будет ли это реальное лицо или исторический факт; под **вымыслом** же он понимает «то, чего на самом деле, возможно, и не было, но что непременно должно было быть» при данных обстоятельствах (*Мотяшов И.* Жизненная правда и художественный вымысел. М.: Искусство, 1960. С. 79). Несколько по-иному различаются те же понятия В. Поповым. «В “домысле” додумываются и раскрываются потенциальные возможности факта. Он обнажает в нем то, что не проявлено в его форме и выражении. Основа **вымысла** более широка, чем **домысла**. Он раскрывает основной смысл и тенденции многих фактов, обобщая и концентрируя их в одном органическом образе» (*Попов В.* О роли фантазии в создании художественной правды // Проблемы реализма и художественная правда. Вып. 1. Изд-во Львовск. ун-та, 1961. С. 180). Следует однако отметить, что эти понятия обычно употребляются как однозначные.

мышленную сцену в корчме. Толстой рядом с историческим лицом поставил вымышленный образ (Кутузов – Андрей Болконский). Так же поступил и Шекспир (принц Генрих – Фальстаф). В силу этого метода историческое лицо придает вымышленному убедительность исторической правды, а вымышленное лицо, в создании которого автор не стеснен рамками документальных данных, придает историческому лицу убедительность художественной правды»<sup>44</sup>.

Сюда же нужно отнести изображение внутреннего мира героев, полного представления о котором не может дать никакая писаная история. Здесь писатель не подменяет историка, а продолжает его. Для того чтобы сказать свое слово, писатель должен в совершенстве знать историю. Он должен не гадать по поводу «белых пятен», настоящих или мнимых, как полагал Е. Ланн, а приступить к решению своей задачи вооруженным всеми теми знаниями, которые дает наука, чтобы постигнуть дух эпохи, мысли и чувства людей. Правильно говорил по этому поводу С. Марков: «Мы пишем на исторические темы, – для этого нужно подробно изучать эпоху, жизнь исторических лиц, среду, постигать не одну, а, может быть, несколько наук». Только тогда явится «умение провидеть, постигать истинный образ»<sup>45</sup>.

О том же говорил проф. К. Базилевич: «Исторический писатель не должен ограничиваться заполнением пробелов в документальном материале. Посредством творческого процесса он должен воссоздать перед нами, людьми другого времени, полную картину прошлого... Писателю необходимо в совершенстве владеть историческими источниками по избранной теме и хорошо знать научную литературу».

Это требование было выдвинуто еще Белинским. Полемизируя с Полевым, Марлинским и особенно Сенковским, отрицавшим всякое значение исторического романа, В. Белинский одну из задач писателя видел в том, чтобы изображать «внутреннего человека», «изнанку исторических фактов»<sup>46</sup>. В статье «О “Римских элегиях” Гете» Белинский определяет особые задачи исторического писателя еще яснее: «Задачи историка – сказать, что было, задача поэта – показать, как было, поэзия рассказывает о тайных пружинах, которые давали ход событиям, воскрешает людей, зажигает их глаза блеском жизни и страстей, и мы слышим их речь, видим их дела».

Так же рассматривал сущность исторического романа и Бальзак: «Талант расцветает в изображении причин, порождающих факты, в

---

<sup>44</sup> Литературная газета. 1945, 01.XII.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> *Белинский В.* Собр. соч.: В 3. Т. 2. С. 40.

тайнах человеческого сердца, движениями которого пренебрегают историки»<sup>47</sup>.

Из сказанного ясно, что там, где молчат документы или где они недостаточны, автор романа неизбежно должен мобилизовать все свои творческие возможности, чтобы создать полнокровные образы исторических персонажей.

Второй случай, о котором выше говорилось, дает гораздо более поводов для споров: в какой мере писатель вправе отступать от уже известных исторических фактов и заменять их вымышленными?

Вопрос этот по-разному решался на разных исторических этапах.

В XVIII веке с историческими фактами писатели обращались довольно свободно. В русской литературе допушкинского периода с таким отношением к истории мы встречаемся у М. Хераскова. В предисловии к своей героической поэме «Россиада» он отстаивает свое право нарушения исторической правды. «Многое отметал я, перенося из одного времени в другое, изображал, украшал, творил и созидал»<sup>48</sup>.

То же самое было на Западе. У Шиллера в «Орлеанской девице» Жанна д'Арк умирает на поле боя, тогда как на самом деле она была сожжена англичанами на костре. Шиллеру это нужно было для аргументации своей идеи о превалирующем значении нравственного начала в историческом процессе: французы побеждают, когда Жанна освободилась от своей «нечистой» страсти к врагу-англичанину Лионелю и умерла как героиня.

Представители романтической школы тоже нарушали историческую правду не только в мелочах, но и в главном. В. Гюго, основоположник романтической поэтики во Франции, выступая за правдивость искусства, утверждал, что поэт имеет право привносить в изображаемую действительность то, что он считает высшей нормой, желаемым, ибо искусство помимо своей «земной и позитивной стороны» имеет еще идеальную... Искусство призвано исправлять природу, должно облагораживать ее»<sup>49</sup>.

Еще дальше в этом направлении идет Альфред де Виньи, который вносит по своему усмотрению изменения в хронологию событий, в характеристики исторических лиц, если это нужно для выполнения замысла. Для Виньи истина и правда поэта выше истины и правды жизни. «У музы есть своя истина, более прекрасная, чем правда». Истина

<sup>47</sup> Цит. по: Лукач Г. Исторический роман // Литературный критик. 1937. № 7. С. 70.

<sup>48</sup> Цит. по: Машинский С. Историческая повесть Гоголя. М.: Советский писатель, 1940. С. 22.

<sup>49</sup> Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель» // Гюго В. Избр. произведения. М.: ГИХЛ, 1936. С. 743.

де Виньи, стремившегося к восстановлению феодальных привилегий дворянства во Франции, расходилась с ходом исторического развития, и он не останавливался перед тем, чтобы выдавать желаемое за действительное. Отсюда в романе «Сен-Мар» идеализированное изображение центрального героя и навязывание ему такой роли в истории Франции начала XVII века, какой он в действительности не играл.

Принципиально иное отношение к факту мы находим у Вальтера Скотта, зачинателя подлинного исторического романа. В предисловии к «Айвенго» В. Скотт, излагая свои требования к художнику, на первом месте ставит верность истории: «Художник не должен вводить ничего не соответствующего характеру эпохи; его рыцари, лорды, оруженосцы, йомены могут быть изображены более подробно и живо, нежели в сухом и сжатом рассказе старинной иллюстрированной летописи, но характер и внешний облик эпохи должен оставаться неприкосновенным»<sup>50</sup>. В противоположность романтикам В. Скотт не жертвует правдой исторической ради абстрактной морали или своих симпатий. Он всюду пытается не отступать от истории и сохранять объективность.

Пушкин и Толстой свои исторические произведения строили на основе тщательного изучения исторических документов и проникновения в дух эпохи. Они иногда прибегали к вымыслу в нарушение фактической верности, но без искажения характеров исторических лиц. Так, у Пушкина в повести «Арап Петра Великого» брак Ганнибала происходит при жизни Петра, тогда как в действительности он состоялся после смерти царя и не на боярышне, а на гречанке. Однако это отступление касается личной жизни персонажа и не отражается на верности изображения характера.

У Л. Толстого Наполеон потянул за ухо не Коленкура, французско-го посла, как гласит документ, а русского генерала Балашова, явившегося послом от Александра<sup>51</sup>, но от этого характер Наполеона не только не искажается, а вырисовывается еще рельефнее, обнаруживая его неограниченное тщеславие и властность.

В современном западноевропейском историческом романе ложные упадочные теории наложили свой отпечаток даже на прогрессивных писателей. Утвердилась антинаучная нигилистическая теория в отношении истории как науки, позволяющая пренебрегать исторической правдой (Л. Фейхтвангер, Г. Манн, А. Франс).

---

<sup>50</sup> Демешкан Е. Вальтер Скотт как историк // Исторический журнал. 1944. № 10–11. С. 102.

<sup>51</sup> См. об этом в: Шкловский В. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1928. С. 174.

Достаточно вспомнить выступление Л. Фейхтвангера на Парижском конгрессе в 1935 г.: «Я всегда старался, – заявил он, – передать как можно точнее образ своей действительности, но никогда не интересовался тем, насколько точно я воспроизвожу факты. Напротив, мне случалось сознательно изменять историческую истину, когда она ослабляла впечатление. Мне кажется, что в отличие от ученого писатель имеет право отдать предпочтение лжи, усиливающей впечатление, перед истиной, это впечатление ослабляющей»<sup>52</sup>. На этом основании Фейхтвангер допускает произвольное обращение с историческими фактами, анахронизмы, перенесение современных, специфических только для нашего времени проблем и положений в прошлое и т. д.

Г. Манн в романе «Генрих IV» создал образ короля-гуманиста, очень далекий от известного реально существовавшего деятеля, который творил немало неоправданных жестокостей и предметом своей политики сделал религию. Правду исторического характера писатель в данном случае сознательно подчинил своему творческому замыслу.

Мало историчен в своих произведениях, посвященных минувшим векам, Анатолий Франс, несмотря на самое тщательное выписывание исторических декораций, музейное описание предметов материальной культуры прошлого. Во всех случаях («Таис», «Боги жаждут» и др.) А. Франс на историческом материале решает свои проблемы, выдвинутые современностью.

Совершенно иначе подходят к истории советские романисты. Они с уважением относятся к исторической правде, понимая историю не как случайное сцепление обстоятельств, а как закономерный причинно-обусловленный процесс. Поэтому в советском историческом романе и недопустимо нарушение истории в ее существенно важных, типических проявлениях. Только факты второстепенного характера или случайные могут подвергаться тем или другим изменениям.

К. Осипов, выступая на дискуссии 1945 года, говорил, что к решению проблемы правды и вымысла нужно подходить с большой осторожностью. Когда дело касается основных исторических фактов, то вымыслу почти нет места, но с второстепенными историческими фактами он может обращаться гораздо свободнее. «Он волен тасовать мелкие подробности событий, смещать их во времени, видоизменять, придумывать новые и т. п. Нужно только, чтобы не было слишком резких, исторически не оправданных расхождений с обстановкой изображаемой эпохи»<sup>53</sup>. Из этих высказываний явствует, что отступления в

---

<sup>52</sup> Фейхтвангер Л. О смысле и бессмыслице исторического романа. С. 109.

<sup>53</sup> Литературная газета. 1945, 01.XII.

мелочах вполне допустимы, но они делаются не произвольно, а для того, чтобы добиться верности и правдивости в самом существенном.

Приведем еще пример. Известный общественный деятель XVIII века Козельский не был членом комиссии по составлению Уложения в 1767 году, но В. Шишков вводит его в состав этой комиссии и заставляет произнести речь<sup>54</sup>, которая на самом деле принадлежала другому, никому не известному до того депутату. В данном случае нарушается достоверность фактов, но усиливается внутренняя психологическая правдивость образа: Козельский произносит слова, которые вытекают из его мировоззрения, из всего его социального поведения.

Обычно В. Шишков старается не отступать от подлинных фактов. Так, сначала он предполагал сделать прогрессивного деятеля XVIII века Коробьина участником пугачевского восстания, но отказался от этого намерения, так как это было бы значительным нарушением исторической правды, и заменил Коробьина вымышленным лицом, демократически настроенным офицером Горбатовым.

В 50–60 гг. в спорах о вымысле все более активно начинают принимать участие историки, выдвигая свои требования. В связи с этим проблема вымысла вновь стала всплывать на поверхность. Ставился вопрос о необходимости сближения истории и литературы<sup>55</sup>. Однако на деле каждая сторона отстаивала свои позиции. Писатели защищали свое право на более свободную творческую переработку фактов исторической действительности, историки выступали с требованием строгой фактической достоверности.

В этих спорах не обошлось и без перегибов, особенно со стороны историков. Упрекая писателей в частом нарушении исторической правды, они не всегда проявляли понимание специфики литературы как искусства.

---

<sup>54</sup> *Шишков В.* Избр. соч. Т. IV. С. 297.

<sup>55</sup> Об этом писал проф. В. Т. Пашуто: «Историзм охватывает литературу, это – знание времени. Если плодотворен синтез смежных наук, то что же говорить о содружестве историка и писателя. Общее поле их работы – воссоздание истории народа. В одном случае это делается с помощью фактов, а в другом – посредством художественных образов. Такой союз обогащает литературу правдой истории, а историю литературным мастерством» (*Пашуто В. Т.* Средневековая Русь в советской художественной литературе // *История СССР.* 1963. № 1. С. 83). Ту же мысль высказал Г. Ленобль: «В силу специфических своих особенностей произведения художественно-исторической литературы не могут рассматриваться только в эстетическом плане: они обязательно нуждаются также в анализе и в оценке и с другой точки зрения, точки зрения научной, исторической. Отсюда возникает потребность в объединении сил представителей исторической науки и литературной критики» (*Ленобль Г.* Писатель, историк и критик // *История СССР,* 1964. № 6. С. 60).

Г. Ленобль справедливо обвиняет в этом представителей исторической науки. «На словах все признают в настоящее время необходимость художественного вымысла в художественно-исторических книгах. Но когда дело доходит до конкретного анализа, то оказывается, что сплошь да рядом вымысел у исторических романистов рассматривается как минус, как несомненный недостаток, чуть ли не как “криминал”, подлежащий осуждению и искоренению. Эта тенденция довольно ярко сказывалась, между прочим, в некоторых выступлениях историков на дискуссии 1961 года»<sup>56</sup>.

Всякое отступление от документально засвидетельствованных исторических фактов историками ставится писателю в вину, независимо от того, какими мотивами оно продиктовано. Смешиваются ошибки частного порядка, сделанные просто-напросто по незнанию, с преднамеренными искажениями исторической действительности, производимыми в угоду неверной концепции. А затем с такого рода нарушениями исторической правды на одну доску ставится творческая работа исторического романиста, который нередко сознательно отвлекается от мелкой правды единичного факта, хотя бы и удостоверенного документом, во имя большой правды эпохи, художественно воссоздаваемой в произведении.

Можно привести немало примеров того, как историки с неодобрением относились к некоторым незначительным отступлениям писателей от известных фактов, хотя для этого можно было найти объяснение в художественных авторских замыслах.

Стержневой идеей романов В. Яна «Чингиз-хан» и «Батый» является признание того, что только раздоры и несогласия между князьями, удельная раздробленность были главной причиной порабощения Руси монгольскими завоевателями. Для утверждения этой мысли В. Ян иногда жертвует достоверностью некоторых фактов. Академик Г. Греков поставил в вину писателю то, что в «Батые» неверно изображен рязанский князь Глеб Владимирович: «В. Ян изображает Глеба Владимировича классическим злодеем: от него с презрением отворачиваются даже татары, которым он служил с самого начала батыева похода. Между тем источники не говорят ничего о переходе князя Глеба на сторону татар. Летописи лишь отмечают, что он, разбитый своим двоюродным братом, князем Рязанским, бежал к своим союзникам половцам, принимавшим участие в этой борьбе на стороне Глеба и его брата Константина, где и умер, “обезумев”, то есть сойдя с ума»<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Ленобль Г. Писатель, историк и критик // История СССР. 1964. № 6. С. 61.

<sup>57</sup> Греков Г. [Рец.] В. Ян. Батый // Исторический журнал. 1942. № 12. С. 79.

Чем можно объяснить это нарушение исторической правды, которое определяется академиком Г. Грековым как крупный недочет повести? Писатель, думается нам, не очень погрешил против истины. Глеб Владимирович так или иначе проявил себя как изменник, вступив в союз с половцами, ведя междоусобную борьбу со своим двоюродным братом и уничтожив с помощью тех же половцев шестерых рязанских князей. В. Ян заменяет одних исконных врагов русского народа другими, половцев – татарами. Писателю необходимо было показать, какой непоправимый вред родине наносит забвение национальных интересов и какими гнусными являются поступки тех людей, квислингов и петенов нашего времени, которые переходят на сторону врага. Повесть от такой замены, – с исторической точки зрения несущественной, – выиграла в идейном и эстетическом отношении, потому что яснее, рельефнее, явственней выступает предательская сущность характера Глеба, что и необходимо было подчеркнуть автору.

До наших дней сохранилась среди историков эта требовательность, доходящая до придирчивости, в отношении писателей, обращающихся к исторической теме. Доктор исторических наук В.А. Дьяков хотя и признает, ссылаясь на Добролюбова, допустимость вымысла, но на деле писательскую свободу всячески ограничивает. Анализируя роман Ю. Семенова «Дипломатический агент» (1959), он с сочувствием цитирует слова одного из персонажей: «Невыдуманное всегда интереснее вымысла, пусть даже самого увлекательного»<sup>58</sup>. Поэтому он с осуждением относится к самым незначительным хронологическим передвижкам в романе. Говоря о встрече Пушкина с польским ссыльным Виткевичем в Оренбурге, В. Дьяков видит нарушение правды в том, что «знакомство с Пушкиным происходило после выхода Виткевича из-под ареста, когда известно, что Пушкин приезжал сентябре, а Виткевич был арестован в конце октября 1833 года». Автор не объясняет, какую роль это небольшое отступление от исторической даты играет в художественной структуре произведения и подходит к нему только с историко-познавательной точки зрения.

С той же меркой Дьяков подошел к книге Л. Славина «За нашу и вашу свободу. Повесть о Ярославе Домбровском» (1968). Автор статьи констатирует неверное изображение побега Домбровского, а потом его жены за границу из мест заключения. Ничего не говоря о художественных качествах повести, критик упрекает автора лишь за изменение маршрута бегства<sup>59</sup>. Имеет ли в художественном произведении суще-

---

<sup>58</sup> Дьяков В.А. Факты или вымысел? // Звезда. 1969. № 9. С. 203.

<sup>59</sup> Там же. С. 208.

ственное значение, кроме чисто информационного, описание маршрута, если писатель не связывает с ним каких-то особых целей? И нет ли непоследовательности в заявлении критика: «Историческая беллетристика решает задачи, существенно отличающиеся от задач научного исследования. Тем не менее она должна правильно отражать историческую действительность, изображая в основном то, что действительно происходило вполне определенным образом, а не так, как могло бы происходить в соответствии с фантазией писателя»<sup>60</sup>.

Нельзя не видеть, что первая часть тирады противоречит второй. Если задачи художника существенно отличаются от задач историка, то почему художник должен быть привязан к фактам так же, как ученый (изображать только то, что «происходило определенным образом»), и что же тогда можно отнести на долю вымысла?

В. Дьяков ограничивает художника и в другом отношении: «Право писателя на вымысел должно вступать в силу только там, где нет твердо установленных исследователями и прочно вошедших в оборот достоверных фактов; прибегая к вымыслу вне этих границ, беллетрист, во-первых, дезинформирует читателя, а во-вторых, отступает от внутренней правды создаваемых им художественных образов».

Но ведь для создания «внутренней правды» писателю и приходится иногда отступать от действительных фактов – в тех случаях, когда они оказываются менее типичными, чем факты вымышленные.

С противоположными взглядами выступил писатель С. Голубов. В статье «Правда и вымысел в советском историческом романе» он возражает против переоценивания документализма, против натуралистического описательства в изображении прошлого. В этой статье Голубов развивает мысли, высказанные еще на совещании 1945 года. Тогда он говорил: «...Для установления подлинно исторического взгляда на жизнь необходимы факты. Игра воображения – не история. И опись фактов – не художественно-историческая литература. Верно, что мы чаще используем факт как готовую правду. Но разве, вместе с тем, мы не отвергаем иной раз факт, как ложь, хотя бы он сам по себе и оставался фактом? Художник пишет эпоху. А под его перо ложится мелкий штрих дня или минуты. Это значит факт обманул, и картина изменилась... Встречаются порой безусловно правдивые факты, поражающие, однако, своим неправдоподобием»<sup>61</sup>.

«Факт факту – рознь. Документальные факты, – пишет он, – весьма часто оборачиваются против жизненной правды. В высшей степени

---

<sup>60</sup> Дьяков В.А. Факты или вымысел? С. 208.

<sup>61</sup> Границы художественного вымысла // Литературная газета. 1945, 01.XII.

содержательные записки Н.И. Греча или воспоминания Ф.Ф. Вигеля – ценное собрание общественно-исторических и литературных фактов и материалов, относящихся к пушкинской эпохе. Но вместе с тем эти известные памятники мемуаристики представляют собой и классический образ фантазмагии, с чудесной легкостью превращающие факты в вымысел. Только этот вымысел, по выражению Пушкина, отнюдь не поэтический, ибо поэзия не рождается под пером клеветника»<sup>62</sup>.

Глубокую и правдивую картину прошлого можно нарисовать, по Голубову, не путем **воспроизведения**, под которым понимается простое коллекционирование фактов, а путем **воссоздания** – творческой переработки фактов, и здесь вымысел вступает в свои законные права, приобретает типизирующее значение. Писателю нужно дать «сгусток фактов», изобрести «обобщающий факт» – выдумать образ, какого не было в действительности. «Следовательно, автор говорит неправду? Нет, он выдумывает правду и старается это сделать так, чтобы выдуманная им правда была, по возможности, еще правдивей “настоящей”. Такая творческая **неправда** – благодарна, важна, полезна»<sup>63</sup>.

Верные мысли С. Голубова о том, что нельзя быть на поводу у фактов, находят подтверждение в наблюдениях над некоторыми современными пьесами. Искажение исторической правды можно обнаружить не в тех произведениях, где отсутствуют документы, а в тех, где они превалируют, ограничивая творческое воображение.

Ю. Зубков хорошо показывает это на примере трех исторических драм, появившихся в последние годы: «Декабристы» Л. Зорина, «Тайное общества» И. Маневича и Г. Шпаликова и «Через сто лет в березовой роще» В. Коростылева. Авторы создавали свои пьесы на основе изучения большого документального материала, протоколов допроса декабристов и других официальных источников. И тем не менее образы декабристов оказались глубоко ошибочными. «Что характерно для всех трех пьес, являющихся в основе своей документальными? – задается вопросом Ю. Зубков. – Искажение духовного и нравственного облика декабристов, превращение “фаланги героев”, о которой с гордостью писал А. Герцен, в одиночек, разобщенных даже между собой, хлюпиков и неудачников. Превращение людей кристальной чистоты, огромной покоряющей искренности и доверчивости в трусов и, по сути дела, дезертиров, беззащитно предающих друг друга»<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Голубов С. Правда и вымысел в советском историческом романе // Вопр. литературы. 1958. № 1. С. 88.

<sup>63</sup> Там же. С. 80.

<sup>64</sup> Зубков Ю. Документальность и историческая правда // Октябрь. 1969. № 7. С. 203.

Получилось это потому, что авторы доверились правительственным документам, цель которых заключалась в том, чтобы оклеветать декабристов, извратить в глазах потомков их политические задачи, высокий нравственный облик.

И. Мотяшов приводит несколько примеров, показывающих, какие потери несут художники-живописцы в погоне за правдоподобием мелких фактов. Два художника, А. Литовченко и В. Суриков, создали картины на один и тот же сюжет «Боярыня Морозова». Но к осуществлению своей задачи они подошли по-разному. А. Литовченко скрупулезно выписывал самые незначительные детали обстановки, но ввиду узости творческого замысла не смог подняться «до изображения явления в его сокровенной сущности». Напротив, В. Суриков, для того чтобы выразить сочувствие народа «раскольнице», имевшее политический смысл, не остановился перед прямым отклонением от некоторых общих законов воспроизведения действительности в живописном искусстве, от закона перспективы. «Искусствовед Иоффе отмечал, – говорит И. Мотяшов, – что в картинах Сурикова “правильность рисунка и перспективы отступает перед требованием драматической выразительности. Лица, независимо от удаления, крупны и мелки в соответствии с их смысловым, выразительным значением”. Это – вымысел, в какой-то степени даже нарушающее внешнее правдоподобие формы произведения. Но он нужен, так как в данном случае находится на службе у правды»<sup>65</sup>.

С новой силой разгорелись споры о вымысле в преддверии двух великих дат – 50-летия Октября и 100-летия со дня рождения В.И. Ленина. Появилось множество произведений, посвященных основателю Советского государства. Образ В.И. Ленина воспроизводится в рассказах и очерках, романах и повестях, поэмах и лирических стихотворениях, пьесах и киносценариях, в живописи и скульптуре. В 1965 г. вышел сборник «Рассказы о Ленине», в котором было представлено около тридцати авторов и среди них М. Горький, П. Бажов, В. Бахметьев, А. Бек, А. Кононов, Б. Лавренев, С. Сергеев-Ценский, М. Зощенко, К. Федин, М. Шагинян и др.

Однако наряду с ценными произведениями появилось немало скороспелых вещей, где произвол и выдумка, незнание действительных фактов или их игнорирование подводили к искажению образа Ленина. Не было недостатка в беспочвенных измышлениях, грубо нарушающих художественную и историческую правду.

---

<sup>65</sup> Мотяшов И. Жизненная правда и художественный вымысел. М.: Искусство, 1960. С. 59.

При пересмотре всей этой продукции еще раз возник вопрос, что и в какой мере позволяется авторам домысливать при изображении жизни Ленина. При этом снова столкнулись две точки зрения.

С одной стороны прозвучало требование строго придерживаться только известных, документально засвидетельствованных фактов. «В литературе о Ленине, – говорит Б. Яковлев, – особенно недопустимо смешивать документальное свидетельство с любым, пусть даже талантливый и правдоподобным, художественным домыслом»<sup>66</sup>. Так же категорично высказался по этому поводу Ю. Ефремов: «Прием, допускающий домысел и вымысел в изображении такой исторической личности, как В.И. Ленин, неправомерен»<sup>67</sup>.

Сторонники строгой документированности проявляли излишний педантизм, требуя строгой неприкосновенности всех фактов – и крупных, и мелких. Так, Б. Яковлев поставил в вину писателю В. Привольскому то, что в его повести «Дорогой Владимир Ильич» Ленин делает доклад на IV конгрессе Коминтерна, «стоя посреди зала на стуле», тогда как, по документам, он выступал с ораторской трибуны<sup>68</sup>.

Представители другой стороны допускали и отступления от мелких фактов и домысливание таких положений, о которых ничего не известно из документов.

К какому искажению подлинной правды может привести крайняя скованность фактами и рабское следование натуре, показывает Б. Полевой на примере одного произведения живописи. Художник Д. Налбандян написал большое полотно, назвав его «В.И. Ленин в Горках». «Известно, – пишет Б. Полевой, – как скромно был Ленин в быту и сколь чужды и, вероятно, отвратительны были ему всякая шibaющая в нос роскошь, помпезность, барственность... И вот сейчас... советский художник, повернувшись спиной к очевидным фактам, изображает Ленина в роскошном ампирном кресле красного дерева, тесно окружает его дорогой и, к слову сказать, на редкость безвкусной мебелью... Конечно, у прежних владельцев усадьбы эта мебель была, Ленин, вероятно, сидел и в этом ампирном кресле. Но ведь художник отличается от фотографа-ремесленника и изображает своего героя в типических, свойственных его характеру обстоятельствах, в обстановке, как бы помогающей раскрывать его духовный облик»<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Яковлев Б. Ответственность перед истиной // Вопр. литературы. 1965. № 9. С. 7.

<sup>67</sup> Ефремов Ю. Правда и домысел. Письмо в редакцию // Литературная газета. 1966, 13.Х.

<sup>68</sup> Яковлев Б. По страницам ленинианы // Литературная Россия. 1965. № 4. С. 6.

<sup>69</sup> Полевой Б. «Не залили б приторным елеем...» // Литературная газета. 1960, 9.У.

Интересные мысли находим у А. Кузнецовой, доказывавшей, что в произведениях, посвященных Ленину, вымысел не только допустим, но и необходим. Хотя все, что связано с именем Ленина, дорого советским людям и, следовательно, к изображению его в искусстве нужен особый подход, для правильного и глубокого воссоздания его характера нельзя ограничиться только документальным материалом: важное место в произведениях о Ленине должен играть сюжет.

Сравнивая две пьесы – «На берегу Невы» К. Тренева и «Человек с ружьем» Н. Погодина, – автор отдает предпочтение второй. В пьесе К. Тренева «нет стройного развития сюжета, нет единого драматического узла, образы Ленина и крестьянина Князева не введены в драматургическую основу пьесы». В пьесе же «Человек с ружьем» центральные образы Ленина и Шадрина соединены крепкой сюжетной связью, «их взаимодействие является основным стержнем пьесы»<sup>70</sup>.

К тем же выводам приходит А. Кузнецова, сопоставляя два варианта пьесы о Ленине драматургов Каплера и Златогоровой. В сценариях «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» авторы пытались лишь возможно больше дать событий, не связывая их узлом драматического действия. Пьесы имели чисто хроникальный характер, в которых не была показана острота борьбы Ленина с противниками. Затем была создана пьеса «Ленин», в которой недостатки сценариев были устранены. Здесь те же события: спор Ленина с Горьким, говорившим о «неужной» жестокости революции, выступление Ленина на заводе Михельсона, подготовка заговора, ранение Ленина, его выздоровление. Но все эти события и эпизоды, в соединении с вымышленной фигурой рабочего-ленинца Коробова, спорящего с Горьким, выстраиваются в четкую сюжетную структуру, которая начинается сетованиями Горького на жестокость и кончается выстрелом эсерки Каплан, являющимся прямым опровержением идей Горького и утверждением позиции Ленина, требующего беспощадной борьбы с врагами революции. Автор статьи правильно отмечает, что без сюжетно организованного вымысла невозможно раскрыть связь отдельного факта с общим, закономерным. Вымысел выступает как одно из средств типизации при создании характера героя и обстоятельств, в которых он действует.

Однако некоторые представители искусства, руководствуясь принципом «этого не было, но это могло быть», слишком широко трактовали свое право на вымысел. Этот принцип при его расширительном

---

<sup>70</sup> Кузнецова А.М. Правда и вымысел, характер и событие в исторической драме // Проблемы реализма и художественной правды. Львов: Изд-во Львовского ун-та, 1961. С. 120.

толковании позволял примысливать такие факты и ситуации, которые нарушали всякое чувство реальности.

Так, в новелле А. Вербицкого «Спор» Ленин рассказывает о своем заочном знакомстве и обмене письмами с Л.Н. Толстым, чего на самом деле никогда не было.

И. Сельвинский в трагедии «Человек выше своей судьбы» вкладывает в уста Ленина мысли о смерти, которые представляют, по словам критика, «многословную философию, явно отдающую самоутешительством идеалистического толка, которое абсолютно не вяжется с образом Ленина... Владимир Ильич ненавидел какое бы то ни было “копание в душе”»<sup>71</sup>.

Наибольший протест вызвали творческие установки Е. Габриловича как киносценариста в фильме «Последняя осень». Г. Жук пишет: «Е. Габрилович позволил себе еще более вольное обращение с фактами, непосредственно относящимися к Ленину. В погоне за эффектными эпизодами автор направляет Ленина в последний год его жизни на завод, где он выступает против троцкистов и других врагов партии, усиливающих свою подрывную деятельность... Такое изображение событий далеко от истины. В 1923 году Ленин был уже настолько болен, что о поездке на завод и о выступлении не могло быть и речи. Автор пошел по ложному пути, который привел к вредной фальсификации истории, искусно прикрытой ненужной эффектностью»<sup>72</sup>.

Р.Ю. Каганова критикует повесть В. Катаева «Маленькая железная дверь в стене». Неверно В. Катаев рассказывает о встрече Ленина с Жоресом в Париже, – такой встречи не было. Напрасно приписывает Ленину размышления и чувства, которые ему были совершенно несвойственны.

«Сам Ленин, – пишет В. Катаев – никогда не был террористом. Он принципиально отрицал индивидуальный террор. И все же иногда ему было трудно совладать со своим сердцем, со своим неукротимым темпераментом бойца-революционера... Ленин в начале девяностых годов на Аничковом мосту в Петербурге весело, шутливо сказал: “Вот бы сюда хороший апельсинчик бросить”»<sup>73</sup>.

Е. Габрилович сам должен был в конце концов признать, что слишком далеко зашел в толковании своих художественных прав и возможностей. Отвечая одному из своих оппонентов, В. Ефремову, он писал:

<sup>71</sup> Жук Г. Ответственность потомков // Советская культура. 1966, 11. II.

<sup>72</sup> Жук Г. За правдивое освещение жизни и деятельности В.И. Ленина // Вопросы истории КПСС. 1958. № 5. С. 187.

<sup>73</sup> Каганова Р.Ю. Еще раз об ответственности художника // Вопросы истории КПСС. 1965. № 1. С. 110.

«И второе – тут упрек ваш верен и справедлив... Вторым отступлением от непреложных фактов явилась в нашей новелле речь Ильича на заводском митинге. Этого выступления в действительности не было, да и не могло быть из-за степени болезни Ильича. И даже игнорируя степень болезни я не вправе придумывать это... Значит, я не только выхожу здесь за рамки возможного, но и нарушаю то, что ясно и непреложно»<sup>74</sup>. Таким образом, Е. Габрилович должен был согласиться, что существуют границы, за которые нельзя переходить, что прибегать к вымыслу вопреки известным фактам нет надобности, если в той же функции можно использовать другие действительные факты из жизни Ильича.

При решении вопроса о мере целесообразности и допустимости вымышленных ситуаций и замене ими подлинных большую роль играет степень распространения знаний о данном историческом лице как герое произведения. Говоря о произведениях, посвященных Ленину, верную мысль высказывает Н. Потапов: «Весьма существенно также, что ни в одном другом случае художник не сталкивается – при обращении к прошлому – со столь громадным объемом достоверных знаний, фактических данных о делах, различных этапах жизни, особенностях характера героя, как при работе над образом Ленина. Причем знаний, являющихся достоянием не только специалистов-ученых, но и – в определенной степени – широкой народной массы, миллионов потребителей искусства. Это создает определенную грань в отношениях художника с подлинной жизнью, ставит особые пределы его пользованию писательским правом “присочинять биографию историческому лицу” (А. Толстой)»<sup>75</sup>.

Серьезные возражения вызвал в научных и политических кругах рассказ Э. Казакевича «Враги», напечатанный в «Известиях» 20 апреля 1962 г. Речь в нем идет о том, что в апреле 1920 г. В.И. Ленин, желая якобы во имя прежней дружбы спасти меньшевика Мартова от опасности быть вовлеченным в «антисоветское подполье», что грозило бы последнему репрессиями, решает переправить его за границу. Не рассчитывая на поддержку в Совнаркоме, Владимир Ильич организует отъезд Мартова конспиративно, в тайне от правительства и ЦК партии, поставив в известность только Ф.Э. Дзержинского.

Читатели восприняли изложенное в рассказе как достоверный факт, тем более что автор во вступлении заявил, что в этом рассказе описывается истинное происшествие.

---

<sup>74</sup> Габрилович Е. Образ, история, время // Литературная газета. 1966, 13.X.

<sup>75</sup> Потапов Н. Живее всех живых. М.: Советский писатель, 1959. С. 37.

На самом деле все происходило иначе. Мартов уехал за границу не по инициативе Ленина, а с разрешения Советского правительства и с согласия ЦК партии.

Таким образом, в рассказе «Враги» неверно освещены исторические факты и тем самым искажен образ Ленина. В статье, опубликованной группой авторов, опровергается приведенный в рассказе факт: «Рассказ “Враги” создает неправильное представление о сочетании общественных и личных мотивов в отношениях Ленина с политическими деятелями вообще и в частности с Мартовым. Вольно или невольно автор упустил важнейшую сторону характера В.И. Ленина – его принципиальное отношение к врагам революции, к меньшевикам в том числе. Ленину чужд был какой бы то ни было либерализм по отношению к ним»<sup>76</sup>.

То, что здесь сказано о «пределах» писательского права «присочинять», относится и ко множеству других случаев, когда речь идет о сравнительно недавних, хорошо всем известных событиях крупного масштаба.

Нарушение этого художественного требования критик В. Королев находит в повести Вадима Собко «Красная нить». «Заменяя имена командующего 8-й гвардейской армией генерал-полковника Чуйкова и коменданта капитулирующего Берлина генерала Вейдлинга вымышленными именами, автор вносит не художественную ясность, а фактическую путаницу в историческую хронику второй мировой войны. Вольное обращение писателя с историческими фактами вызывает недоумение. Ведь в повести речь идет не просто об одном из дней Великой Отечественной войны, описывается не один из множества военных эпизодов, где художественный принцип “так могло быть” может служить оправданием вымыслу, а описывается день, в котором уже ничего не надо – да и нельзя! – выдумывать, ничего нельзя подменять, потому что это – История...»<sup>77</sup>.

Что же допускается?

Некоторым критикам кажется, что вопрос о вымысле продолжает оставаться невыясненным. «Проблема правды и вымысла в искусстве, – читаем мы в одной статье, – была поставлена на повестку дня уже в первые годы развития советской литературы и не снимается по

---

<sup>76</sup> Берхин И.Б., Гапоненко Л.С., Зевин В.Я., Соловьев А.А. За правдивое освещение исторических событий в художественной литературе // Вопросы истории КПСС. 1963. № 4. С. 97.

<sup>77</sup> Королев В. Почему Волконские становятся Болконскими? // Литературная газета. 1971, 24.11.

сегодняшний день. Трактовка ее менялась с течением времени, но полного освещения и решения она не получила и до сих пор»<sup>78</sup>.

Такой скептицизм, неверие в то, что уже было достигнуто критической мыслью в этой области, представляются нам необоснованными даже для того времени, когда эти слова были написаны. Конечно, расхождения существуют, и объясняются они отчасти тем, что писатели, историки и критики стоят на разных позициях.

Историкам трудно отказаться даже от небольших достижений своей науки, от накапливавшихся десятилетиями и столетиями знаний о прошлом, от принципов точности, конкретности и достоверности, которые являются залогом научного познания действительности. Очевидно, к фактической основе художественно-исторических произведений историки и впредь будут подходить более строго, чем критики-литературоведы.

Писателям же как воздух нужна творческая фантазия, которую факты подчас сковывают, разрушая замыслы.

Тем не менее можно все же прийти к некоторым общим выводам, если исключить крайности двух противоположных точек зрения.

При изображении исторических лиц писатель вправе воспроизводить их мысли и чувства, домысливать жизненные ситуации, о которых ничего не известно в исторических источниках, при условии, что они будут строго соответствовать характеру эпохи.

Писатель может отказаться от воспроизведения отдельных несущественных документально зафиксированных деталей в жизни исторических лиц и заменять их вымышленными, имеющими типизирующее значение.

Нет объективной меры для точного разграничения существенного и несущественного. И здесь всегда могут возникать споры по поводу того, куда нужно отнести то или другое явление. Все зависит каждый раз как от объекта изображения, так и от такта, замысла, творческих установок художника. То, что в одних случаях представляется несущественным, в другой ситуации, в зависимости от целей и задач, которые ставит перед собой автор, может приобретать характер необходимого, и наоборот.

Следует также иметь в виду, что известные ограничения накладываются на писателя, когда речь идет о близких по времени фактах жизни исторических деятелей – фактах, широко известных и укоренившихся в сознании современников. К ним нужен особый подход.

---

<sup>78</sup> Кузнецова А.М. Правда и вымысел, характер и событие... С. 180.

## Глава 7

### Проблема языка в историческом романе

В критической литературе 30-х годов вопрос о языке исторического романа занимал немаловажное место. Вопрос этот приобрел особую актуальность не только потому, что ясно наметились две тенденции в его развитии и уже назрела необходимость в теоретических обобщениях, но и потому, что в это время был поставлен вопрос о языке всей советской литературы.

Речь шла о границах литературного языка, о допустимости или недопустимости введения в общелитературный язык лексических элементов, не отвечающих общепринятым литературным нормам.

Спор, разросшийся в начале тридцатых годов до размеров широкой дискуссии, имел непосредственное отношение и к проблеме языка художественно-исторических произведений.

Еще в 1929 г. на страницах «Комсомольской правды» против засорения языка художественной литературы выступил М. Ольминский. Статья Ольминского и отклики на нее в том же году были перепечатаны в журнале «На литературном посту» под заглавием «Дискуссия о порче языка». Автор статьи возмущался «коверканьем» слов, введением в литературную речь «местных говоров», смешиванием «разных языков», злоупотреблением «сокращенными названиями». Ольминский полагал, что «пора заняться вопросом, какие изменения языка целесообразны и какие являются хламом»<sup>79</sup>.

На статью М. Ольминского откликнулись преимущественно те писатели, которые не разделяли его взглядов и «порчи языка» в указанных им явлениях не видели.

Э. Багрицкий писал: «По-моему, т. Ольминский чересчур обострил вопрос. О порче языка говорить нельзя, можно говорить о его деформации. Революция, деформирующая старый быт, не могла не отразиться на языке. Все скрытое ранее, все подспудное под влиянием революции поднялось, внося свой язык, свой говор и акцент... Очень хорошо, что в словарях не найдутся объяснения многих слов. Это указывает, что язык не мертв, что количество слов растет, что появляются новые синонимы»<sup>80</sup>. Более резко и не без раздражения отреагировал «лефовец» С. Третьяков. «Жалобы на порчу языка приходится слышать не первый раз... Жаловаться на рост смешно. В жалобе на рост всегда есть оттенок запоздалого консерватизма (апелляция к языку

---

<sup>79</sup> На литературном посту. 1929. № 11–12. С. 69.

<sup>80</sup> Там же. С. 71.

классиков, из которого, как из детских штанов, давно уже выросли активные социальные группы сегодняшнего дня). Революция перемешала не только районные языки, но... социально-групповые. В общий языковой котел влилась «блатная музыка», матросский жаргон, цеховые и профессиональные языки пролетариата»<sup>81</sup>.

С некоторым вызовом Третьяков заявлял, что процесс жаргонизации языка есть «процесс положительный», что «надо приветствовать всякое нарушение канонов русского языка».

За «обогащение» языка выступил и Илья Сельвинский. Исходя из своих конструктивистско-«западнических» позиций, он склонялся к тому, что расширение поэтического словаря должно идти за счет неологизмов и иноязычных слов, а не за счет архаизмов и жаргонизмов. Свое мнение он выразил стихами из собственной поэмы «Пушторг»:

Автор заслуживает упрека  
В обилии чужеземных слов,  
Но, право же, не видит ни малейшего прока  
В том, чтобы вечно молиться на Дала  
С его «приботать», «натореть» и так далее...  
Нет, я стою за вырыв корней,  
За помесь французского с нижегородским...  
Держать бы курс на новый язык  
Латинизированного разноречья<sup>82</sup>.

Факты, которые стали обостренно восприниматься как «порча языка», имеют свою историю.

В 1920-е гг. многие писатели бросались во всякие крайности и излишества в использовании нелитературных языковых средств для того, чтобы придать оригинальность и своеобразие своим произведениям. В моду вошли всякие отклонения от норм литературного языка, необычные обороты, языковые курьезы. Неоднократно отмечалось это распространившееся стремление уйти любимыми путями от «обще-принятого» строя речи, чтобы, как выражалась формалистическая критика, «остраннить» литературный язык, «орнаментировать» его<sup>83</sup>.

Не избежали упреков в этих увлечениях и крупные писатели – Шолохов, Леонов, Гладков: в их ранних произведениях находили «вычурность, излишние фальшивые побрякушки из старых диалектов»<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> На литературном посту. 1929. № 11–12. С. 72.

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> Гофман В. В поисках языка // Звезда. 1934. № 5. С. 167.

<sup>84</sup> Ларин Б. О наследстве и живых источниках литературного языка // Литературная учеба. 1934. № 7. С. 101.

Вместе с творчеством писателей, пришедших из разных регионов, в литературную речь многочисленными струями хлынули диалектизмы и областнические слова. Об этом писала исследовательница языка М. Рыбникова: «Поднялись наши окраины, в общесоюзную культуру приносят свои дани Сибирь и Дон, Украина и Урал, Узбекистан и Грузия. В частности, в современную русскую литературу из Сибири пришли Л. Сейфулина, Вс. Иванов, В. Шишков, с Дона – М. Шолохов, А. Серафимович написал “Железный поток” на полуукраинском языке. Б. Шергин несет нам северный фольклор, Ф. Панферов – язык Поволжья, – одним словом, что ни писатель, то новые географические ассоциации, новые лексические богатства»<sup>85</sup>.

Отмечая сложность вопроса о диалектизмах, ибо они способны в одних случаях обогащать язык, а в других случаях засорять, Рыбникова обращает особое внимание на вторую сторону вопроса, на «народнические» тенденции, которые приводят к крайнему насыщению общелитературного языка чуждым ему языковым материалом.

В 1930-е годы отклонение от литературной нормы становилось все более нетерпимым. Засорение языка диалектными словами, архаизмами и всякого рода искусственными образованиями шло вразрез с требованиями социалистического реализма, видящего в художественном слове не предмет забавы, литературного щегольства и экспериментаторства, а средство идейного и эстетического воспитания народа.

Неудивительно, что основатель социалистического реализма и неутомимый руководитель литературной жизни М. Горький решительно выступил в защиту русского литературного языка от всех, кто сознательно или в силу заблуждений делал его неудобоваримым и малодоступным для широкого читателя. В статье «По поводу одной дискуссии» (1934) Горький отверг реформаторские попытки Ф. Панферова создать «новый язык» путем введения в него областнического словаря и испорченного просторечья. Горький назвал «хламом», «литературным браком» язык, изобилующий «бессмысленными словечками» вроде *подъялдыкивать*, *базынить*, *скукожиться*, *пыжжай* и т. д.<sup>86</sup>

Выступление Горького вызвало многочисленные отклики, вылившиеся в широкую дискуссию, в которой приняли участие писатели, критики, литературоведы<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Рыбникова М. Литературный язык и местные говоры // Литературная учеба. 1935. № 6. С. 126.

<sup>86</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 440.

<sup>87</sup> Приводим сводку основных материалов дискуссии: Горький М. О прозе // Литературная учеба. 1933. № 1; Шагинян М. Открытое письмо Максиму Горькому // Литературный критик. 1933. № 2. С. 196; Панферов Ф. Выступление на дискуссии о «Бру-

В статье «О языке» Горький писал: «Борьба за очищение книг от “неудачных фраз” так же необходима, как и борьба против речевой бессмыслицы. С величайшим огорчением приходится указать, что в стране, которая так успешно – в общем – восходит на высшую ступень культуры, язык речевой обогатился такими нелепыми словечками и поговорками, как, например: “мура”, “буза”, “вольнить”, “дай пять”, “на большой палец с присыпкой”, “на ять”, и т. д. и т. п.»<sup>88</sup>.

«Правда», где была впервые напечатана эта статья, целиком поддержала Горького в его борьбе за высокое качество литературного языка. В редакционной статье говорилось, что некоторые советские писатели, в частности тов. Панферов, «протаскивая в литературу бессмысленные и уродливые, засоряющие русский язык слова», пытаются выдать это за обогащение языка, вызванное величайшей революцией в экономике и сознании людей. «Не думают ли эти товарищи, – писала “Правда”, – что словечки, вроде “вычигурдывать”, “хардыбачить”, “базынить”, “шамать” и т. п., есть именно те новые слова, которые обогащают русский литературный язык»<sup>89</sup>.

---

сках» // Вечерняя Москва. 1934, 19 января; *Горький М.* По поводу одной дискуссии // Литературная газета. 1934, 28 января; *Серафимович А.* О писателях «оближенных» и не «оближенных» // Литературная газета. 1934, 6 февраля; *Горький М.* Открытое письмо А.С. Серафимовичу // Литературная газета. 1934, 14 февраля; *Горький М.* О бойкости // Правда. 1934, 28 февраля; *Серафимович А.* Ответ А.М. Горькому // Литературная газета. 1934, 1 марта; *Толстой А.* «Нужна ли мужицкая сила?» // Литературная газета. 1934, 6 марта; *Пермитин Е.* Письмо М. Горькому // Литературная газета. 1934, 6 марта; *Горький М.* О языке // Правда. 1934, 18 марта; От редакции // Правда. 1934, 18 марта; *Шолохов М.* За честную работу писателя и критика // Литературная газета. 1934, 18 марта; *Ильенков В.* Откровения Алексея Толстого // Литературная газета. 1934, 28 марта; *Толстой А.* Ответ Ильенкову // Литературная газета. 1934, 10 апреля; *Леонов Л.* О языке // Литературная газета. 1934, 16 апреля; *Горький М.* Беседа с молодыми // Правда. 1934, 22 апреля; *Дерман А.* Реализм и натурализм в языке // Литературный критик. 1934. № 4. С. 27–38; *Коварский Н.* Спор о языке // Литературный современник. 1934. № 4. С. 107–120; *Гофман В.* В поисках языка // Звезда. 1934. № 5. С. 164–173; *Ларин Б.* О наследстве и живых источниках литературного языка // Литературная учеба. 1934. № 7. С. 96–104; *Мстиславский С.* В мастерской слова // Октябрь. 1934. № 7. С. 174–194; *Степанов Н.* Словесная бутафория // Резец. 1934. № 8. С. 16–17; *Панферов Ф.* О мудрой простоте // Октябрь. 1934. № 9. С. 163–167; *Гофман В.* О литературном языке // Литературная учеба. 1934. № 9. С. 66–93; *Холонович А.* Язык и литература. (Заметки о языке) // Звезда. 1935. № 1. С. 226–246; *Горький М.* Литературные забавы (II и III разделы) // Правда. 1935. № 18, 23; *Рыбникова М.* Литературный язык и местные говоры // Литературная учеба. 1935. № 6. С. 119–133; *Ларин Б.* Диалектизмы в языке советских писателей // Литературный критик. 1935. № 11. С. 214–234; *Гофман В.* Горький в борьбе за язык // Литературный современник. 1936. № 9. С. 158–168.

<sup>88</sup> *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 169.

<sup>89</sup> Правда. 1934, 18.III.

«Правда» указывала, поддерживая Горького, открывшего дискуссию, что проблема языка – это не частное дело, касающееся только литераторов и профессиональных работников пера, а факт общенародного значения: «Горький в своих последних статьях вполне своевременно поднял вопросы исключительной важности – вопросы качества советской художественной литературы; в частности литературного языка... Вопросы чистоты языка со всей остротой стоят в нашей литературе: речь идет о качестве того языка, которым каждый день говорит наша литература, наша печать с миллионами трудящихся».

Дискуссия сыграла большую роль в развитии советской литературы. Горький заставил многих писателей, беспечно относившихся к языку своих произведений, почувствовать ответственность за качество своей художественной продукции и сделать необходимые выводы. М. Рыбникова пишет: «М. Горький сделал громадное дело своими статьями, дискуссия 1934 года – это большой поворот: уяснены принципиальные установки, “народнические” позиции разбиты и дискредитированы, а кроме того практически пересмотрены десятки романов и рассказов, пересмотрены и критикой и самими авторами»<sup>90</sup>.

Однако не обошлось и без перегибов в другую сторону – полного отказа от народного языка и фольклорных элементов и там, где они были бы вполне уместны и художественно оправданны. Примером может служить реакция Е. Пермитина, который с большой легкостью сразу отрекся от всей своей языковой системы. В «Письме М. Горькому» он сообщает, что переработал за десять дней свой роман «Враг», так, что «сам не узнал книгу», «выжег из него весь отвратительный, – именно отвратительный, – словесный областной мусор»<sup>91</sup>.

Некоторые критики справедливо указывали, что борьба с сорняками не должна перерастать в пренебрежительное отношение к народному языку, обладающему несомненными достоинствами – меткостью, сжатостью, изобразительной силой. Надо изгнать из обихода наших писателей коллекционерский набор диалектизмов, но сохранить и использовать диалектный речевой материал как средство верного изображения характеров и образа мыслей персонажей. По словам автора одной критической статьи, «так обстоит дело в “Железном потоке” Сеерафимовича, “Капитальном ремонте” Л. Соболева, “Поднятой целине” М. Шолохова, в книгах Соколова-Микитова, Новикова-Прибоя и др. У них диалектизмы выступают не инородными вкраплениями, а заполняют пустоты, пробелы литературного языка, сообщая ему органи-

---

<sup>90</sup> Рыбникова М. Литературный язык и местные говоры. С. 127.

<sup>91</sup> Пермитин Е. Письмо М. Горькому // Литературная газета. 1934, 6 марта.

ческую пластичность, колоритность. У них применение диалектизмов гораздо более убедительно... диалектная лексика доводится до читателя с наибольшей ясностью, какая удается писателю»<sup>92</sup>.

Дискуссия была полезной и для писателей, работавших в историческом жанре. Здесь принципы обращения с языком старины были еще менее разработаны. В одной статье читаем: «Весьма спорным и целиком зависящим от того, как конкретно он будет разрешен, является вопрос о том, должен ли автор исторического романа прибегать вообще к архаизации своего языка. Бывает, что автор архаизирует не только язык персонажей, но и свой повествовательный язык. Бывает, что он ограничивается лишь архаическим построением речи персонажей. Бывает, наконец, что он не делает ни того, ни другого, а пишет языком, свойственным его эпохе и его индивидуальному стилю»<sup>93</sup>.

Предстояло выяснить, какой из этих способов является наиболее приемлемым с точки зрения тех общих задач, которые стояли перед советской литературой в целом и в том числе перед историческим романом. Поднятые дискуссией вопросы о чистоте литературного языка, о средствах его обогащения и дальнейшего развития, о простоте и доступности языковых средств при условии сохранения индивидуального своеобразия писателя – все эти вопросы имеют непосредственное отношение к историческим романистам. Те положения, к которым приводили споры вокруг диалектизмов, «блатной музыки», вульгарных речений и т. д., могли быть отнесены к архаизмам, варваризмам, идиоматизмам в литературе о прошлом.

Становилось ясно, что в историческом романе недопустимы обе крайности – и чрезмерное насыщение текста устаревшими словами, и полное их отрицание. Эту меру в использовании внелитературных элементов прекрасно выразил Горький в статье «Беседа с молодыми», где он говорит, что от каждого писателя требуются прежде всего «тщательно отобранные слова». Писатель «откидывает из речевой стихии все случайное, временное и непрочное, капризное, фактически искаженное, не совпадающее по различным причинам с основным “духом”, то есть строем общеплеменного языка. Само собой ясно, что речевой язык остается в речах изображаемых литератором людей, но остается в количестве незначительном, потребном только для более пластической, выпуклой характеристики изображаемого лица, для большего оживления его»<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Ларин Б. Диалектизмы в языке советских писателей // Литературный критик. 1935. № 11. С. 220.

<sup>93</sup> Гоффеншефер В. О родословной героев. С. 130.

<sup>94</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 213.

Этот горьковский принцип отбора необходимого словесного материала может быть отнесен и к историческим жанрам.

Но в области художественно-исторической литературы не было единства в решении вопроса – в какой мере требование правдивого изображения прошлого распространяется на язык, нужно ли особенности языка далекой эпохи воспроизводить с такой же полнотой, как характеры и события, быт и нравы людей. Писатели по-разному понимали свои задачи в этой области. А. Караваева, рисуя в романе «Золотой клюв» жизнь крестьян и рабочих людей Сибири XVIII в., мало заботится о сохранении языкового колорита того времени, неправомерно наделяя своих героев современными просторечными оборотами, на что в свое время указывала критика<sup>95</sup>. Такое невнимание к лексическому и синтаксическому своеобразию речевых средств минувших эпох приводило к нивелированию, социальному и историческому обесцвечиванию языка. Другие писатели прибегают к старинному словарю, но либо не знают меры в его использовании, либо, что еще хуже, не имеют нужных лингвистических и исторических познаний. Не удивительно, что в критической литературе стали раздаваться голоса о необходимости «поднять вопрос об отношении к архаической лексике и стилизации вообще»<sup>96</sup>.

Горький в процессе дискуссии о языке выразил свое отношение и к «старинным» словам. Отвечая одному из своих корреспондентов, требовавшему изгнания из языка церковнославянских слов, Горький писал: «В старом славянском языке все-таки есть веские добротные и образные слова, но необходимо отличать язык церковной догматики и проповеди от языка поэзии. Язык, а также стиль писем протопопа Аввакума и “Жития” его останутся непревзойденным образцом пламенной и страстной речи бойца, и вообще в старинной литературе нашей есть чему поучиться»<sup>97</sup>.

В то же время Горький предостерегал здесь от излишних увлечений. Известно, как высоко ценил Горький Чапыгина за его знание языка минувших дней. Для создания исторического колорита и для характеристики персонажей А. Чапыгин необычайно широко привлекал в романе «Разин Степан» языковой материал эпохи, благодаря чему все произведение приобрело особенную яркость. «Шелками вытканным» назвал Горький роман Чапыгина, и это определение относится, конеч-

---

<sup>95</sup> См. рецензию Е. Мустанговой: Новый мир. 1928. № 2. С. 299.

<sup>96</sup> *Шторм Г.* [Рец.] К. Шильдкрет. «Гораздо тихий государь». 1930 // Новый мир. 1930. № 5. С. 203.

<sup>97</sup> *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 165-166.

но, и к языку. Но Чапыгин в своем увлечении архаизацией языковых средств все же допускал излишества, затруднявшие чтение его романа. Горький критически отнесся к этому забвению читательских интересов. Выше уже приводилось мнение Горького, выраженное в письме к писателю, о недопустимости введения в текст множества таких слов, которые в ушах современного читателя звучат как совершенно чуждые и непонятные<sup>98</sup>. В другом письме Горький снова замечает, что в одном из новых произведений писателя обилие «местных речений» делает «диалог трудно понимаемым»<sup>99</sup>.

В споре о том, каким языком следует писать о прошлом, взяли слово и авторы исторических романов. О языке своих произведений писали А. Толстой, Г. Шторм, Артем Веселый и др. Каждый из выступавших задумывался прежде всего над тем, в какой мере и в какой функции могут быть использованы исторические категории в языке произведения. Некоторые писатели склонны были скорее переоценивать, чем недооценивать значение «историзмов» в тексте произведений.

Сторонником широкого введения архаических форм был Г. Шторм, защищавший необходимость обращения к архаизмам не только для правильного и возможно более яркого отражения эпохи, но и для обогащения современного русского языка<sup>100</sup>.

Как и Чапыгин, Г. Шторм добивается того, чтобы эпоха заговорила на собственном языке, чтобы люди прошлого действовали на наше воображение не только своими поступками, но и ярким, непривычным словом, способным ввести в атмосферу далеких времен. От исторического романиста Шторм требует строгого и точного воссоздания языковой стихии изучаемой эпохи. Он остро критикует тех литераторов, которые проявляли поверхностность и дилетантизм в воспроизведении языка минувших эпох и бесцеремонно обращались со словом.

С этой точки зрения Г. Шторм подверг резкому осуждению роман К. Шильдкрета «Гораздо тихий государь» (1930), в котором автор приблизительно и наугад воспроизводил архаические лексические формы. В языке романа Шторм обнаружил множество ляпсусов: «Словечки: “покель”, “откель”, “маненько” – особенно в ходу. Исключительный спрос в авторском обиходе на “колико”. Нельзя не отметить речений, вроде: “Зрачок огонька... обнюхивал... патоку мрака”, “дворецкий без живота... лежит” (без признаков жизни), “глаголом письменным зашибу” (обругаю), “в другойцы”, “чтой-то”, “эстолько”, “не спокитай”,

---

<sup>98</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 30. С. 346.

<sup>99</sup> Там же. С. 363.

<sup>100</sup> Шторм Г. Заметки об историческом романе // Литературная газета. 1932, № 56.

“токмо”, “егда”, “мгнуть не успел”, “слова песни крученой” (кручинной?), “наломала хлеба”, “брюзжащее (?) утро”, “на прилипшей к щеке рыбной крошке сидела стайка трапезирующих (?) мух”, “прочь длань нечистую от длани высокородной”, “государь, что глядит изо рта (?) Морозова и Милославского”... И так далее, в этом же роде, **только раз, колько страниц**<sup>101</sup>. Г. Шторм возмущен языком романа Шильдкрета не потому, что он насыщен архаизмами, а потому, что автор проявляет безграмотность и беспомощность в использовании исторических языковых форм и тем самым компрометирует самый метод, «восстанавливая неискушенного читателя против разработок писателями языковых “радиевых руд”».

Однако в собственном творчестве при всей лингвистической компетентности сам Г. Шторм не выдерживал той меры, которая необходима, чтобы произведение, с одной стороны, не теряло своего исторического своеобразия, соответствия «духу» времени и, с другой, оставалось доступным, близким и понятным читателю.

Г. Шторм исходит из своей теории о необходимости сохранения архаических форм в языке исторических и не только исторических произведений. «Язык не может быть отлучен от своих корней, – говорил он. – Мы пришли на готовое и не говорим: “До нас ничего не было”. Все дело в отборе материала, в том, что и как можно из него извлечь»<sup>102</sup>.

Осуждая «отлучение» и, с другой стороны, требуя «отбора», сам Шторм нередко забывает об этом, оснащая свои произведения таким количеством непонятных слов и выражений, которые для их перевода и объяснения потребовали специального словарика. Это особенно чувствуется в его романе «Труды и дни Михаила Ломоносова» (1933). Язык этого произведения неоднороден по составу, нарочито усложнен. Писатель щедро разукрасил свой роман латинскими цитатами, немецкими стихами, иностранными названиями вещей (*карафин* – графин, *кнейпа* – кабак, *жирандоль* – подсвечник, *шоппен* – штоф), научными терминами, областными поморскими словами.

Сам писатель объяснял эту особенность своего романа стремлением глубже подойти к каждому историческому явлению, в том числе и к языку. «Для меня это достигается очень тщательным изучением материала, таким изучением, которое приводит к некоторому (до известной степени) “вхождению в эпоху”. Я не считаю, что это моя вина перед читателями, иногда говорят “язык трудный” и т. д. Весь подбор слов идет не просто по такой линии, чтобы отобразить язык эпохи, а

---

<sup>101</sup> *Шторм Г.* [Рец.] К. Шильдкрет. «Гораздо тихий государь». С. 203.

<sup>102</sup> Там же.

чтобы показать **самое яркое**. Этим-то принципом я и руководствуюсь при работе над языком»<sup>103</sup>. Однако установка на «яркое» в действительности обнаруживала лишь тяготение автора к формалистическим эффектам в построении сюжета и во всем речевом строе. Отсюда и своеобразная композиция романа – выборочность в описании жизни и творчества Ломоносова, чередование ведущих глав с так называемыми «иллюминациями», слабо связанными с основной нитью повествования. Эти стилистические «новшества» критика восприняла как авторскую прихоть, как «вычурность». «Вполне законно, – говорилось в одной рецензии, – стремление романиста привлечь к созданию исторической окраски, местного колорита языковые средства, но Шторм нередко злоупотребляет своей игрой отжившими, ставшими непонятными словами и словечками: “малахай”, “бахилы”, “тубетей”, “взводень”, “чепурные усы”, “тарсиеры”, “аппробовать” и т. д. Эти слова и выражения так и остаются непонятными большинству читателей»<sup>104</sup>.

Излишняя и необоснованная архаизация языка вызвала в критике возражения. Вс. Лебедев писал: «Сколько книг, повестей и новелл написано о XVIII в., и написано языком того века. Создался стандарт имитации языка. Средства имитации несложны, и потому язык книги страшно однообразен. Мы с языком XVIII в. знакомы по хрестоматиям, по изданной переписке людей XVIII в., по государственным документам, цитируемым в разных исторических трудах. Мы наивно считаем все это подлинниками... И вот в наших романах люди говорят не естественной разговорной речью, а тем условным языком, который в XVIII в. употреблялся лишь в определенных случаях. Они говорят тяжелее и витиеватее и однообразнее, чем современные им герои комедий Фонвизина. До какой степени Фонвизин писал проще и правильнее наших современных знатоков старого русского языка.

А в поэзии? Сравним поэта XX в. Вячеслава Иванова: “Явственны небес иерархии...” с “Открылась бездна звезд полна” Ломоносова. Насколько проще и понятнее нам Ломоносов...

Вот автобиография протопопа Аввакума, написанная почти разговорным языком XVII в. Она нам понятна больше, чем все попытки приблизить XVII в. к XX в. посредством стилизации»<sup>105</sup>.

На противоположных позициях в решении вопроса о реставрации исторических особенностей языка стоял другой представитель исто-

---

<sup>103</sup> Шторм Г. Опыт работы над историческим романом // Натиск. 1935. № 1. С. 103.

<sup>104</sup> Аллатов А. В первых рядах советского исторического романа // Художественная литература. 1933. № 9. С. 22.

<sup>105</sup> Лебедев В. Язык и стилизаторы // Литературная газета. 1934, № 18.

рического жанра тех лет, Артем Веселый. Стремление к новаторству ощущается в его творчестве еще больше, чем у Шторма, но он осуществляет его не в поисках исторических словесных раритетов, а путем словотворчества на основе современного состояния языка. О сознательном разрыве в области языка с классической традицией Артем Веселый сам писал в статье-декларации: «Голос начинающего»: «Учиться у них (Пушкина, Гоголя, Толстого. — *И. И.*) слепо, старательно подражая, как это делают Фадеев и Леонов, — не искусство, а добросовестные упражнения в чистописании»<sup>106</sup>.

У кого же собирался учиться А. Веселый? На это он сам отвечает: «У Велимира Хлебникова мы можем и должны сейчас учиться не меньше, чем у многих из канонизированных фигур классического Пантеона. Хлебников воистину новатор чрезвычайной силы, до сих пор еще до конца не понятый и не изученный нами. У него учиться должны не только поэты, но и драматурги, ибо у него налицо качество, необходимое для художника в любой области искусства... Это был художник, который не только многое видел, но и умел многое провидеть. Его мастерской и творческой работе над словом я чрезвычайно многим обязан и в своей литературной работе»<sup>107</sup>.

Если исключить в этом заявлении элемент некоторого задора, то станет ясным, что писатель еще не нашел своей твердой стилиевой линии и находился в процессе поисков. Это обстоятельство еще больше подтверждается, когда мы рассматриваем единственное произведение писателя на историческую тему — роман «Гуляй Волга». Здесь эклектизм авторского языка сказывается в гораздо большей мере, чем в произведениях о современности. В историческое повествование вторгается все время такой словарный материал, который был уместен в произведениях о первых годах революции и никак не соответствовал изображаемой эпохе. Сам автор давал повод для обвинений в антиисторизме своим заявлением, что он «никогда не был историком и решал тему в поэтическом плане»<sup>108</sup>, что «вначале книга была задумана как забава и отдых меж ломовых дел»<sup>109</sup>. Но в дальнейшем Веселый настолько увлекся избранной темой, что посвятил ей шесть лет упорного труда, что и позволило ему создать роман, который мы по праву называем историческим. В послесловии к роману («Словцо конечное») А. Веселый пишет о том громадном труде, который он проделал для

---

<sup>106</sup> *Веселый А.* Голос начинающего // Советское искусство. 1933. № 5.

<sup>107</sup> Там же.

<sup>108</sup> *Веселый А.* Избр. произведения. М.: ГИХЛ, 1958. С. 641.

<sup>109</sup> Там же. С. 193.

изучения эпохи. «Зимами я дневал и ночевал в книгохранилищах, а весны распускал парус и на рыбацкой лодке плыл по следам Ярмака – Волгою, Камою, Чусовой, Иртышом, кормясь с ружья и сети. За шесть годов перерыл гору книг, проплыл по русским и сибирским рекам под двенадцать тысяч верст»<sup>110</sup>. Действительно, в сохранившемся списке прочитанной автором литературы значится одних лишь книг около 300 названий. Чтение летописей, архивных документов помогло писателю понять события далекой эпохи, воспроизвести ее быт и нравы. Но Артем Веселый недооценивал значение языка эпохи как образительного и характерологического средства. Если он и занимался обогащением языка романа, то на основе современной народной речи.

Исследователь творчества А. Веселого М. Чарный пишет: «Нет, конечно, ничего легче, как, работая над историческим романом, нацедить из старых книг и разных источников целое корыто своеобразных “историзмов” – словечек, оборотов, бытовых фактов, курьезов и прочее. Это еще никак не дает ни произведения исторического, ни художественного. Даже при известной стройности изложения получается только каталог музейных редкостей, прејскурант антикварного магазина, словарь забытых слов... Артем Веселый удачно избег этой мертвой музейности»<sup>111</sup>.

Признавая несомненные достоинства языка А. Веселого – свежесть и сочность поэтических определений, искрометность диалога, неповторимое своеобразие сказовой речи, богатство идиоматизмов, – следует признать, что историческая специфика языка все же представлена в романе слишком недостаточно, если иметь в виду прежде всего язык действующих лиц.

М. Чарный, детально проанализировавший язык произведения и определивший его как «язык современной революционной деревни», не мог найти исторических красок в языке романа и должен был ограничиться замечанием, что писатель использует «историзмы» с большим чувством меры, вписывая их в самую ткань художественного произведения<sup>112</sup>. Однако исследователь напрасно ставит в заслугу писателю недостаточность этих «историзмов», неосновательно относя средства языковой характеристики эпохи к «мертвой музейности», к «прејскуранту антикварного магазина».

Артем Веселый не столько озабочен тем, чтобы точно воспроизводить исторические формы языка, сколько желанием «остраннить» лю-

---

<sup>110</sup> *Веселый А.* Избр. произведения. С. 193.

<sup>111</sup> *Чарный М.* Певец партизанской стихии. М.: Советская литература, 1933. С. 119.

<sup>112</sup> Там же. С. 120.

быми средствами повествовательную речь, не останавливаясь перед футуристическим типом словотворчества. Иногда он забавляется такими синонимическими построениями: *заржали ржуны, подхватили смеюны; рассмеялись смеяри; покатались хахачи*<sup>113</sup>. Не только в тексте романа, но и в комментариях писатель охотно занимается словообразовательными опытами с помощью суффиксальных и префиксальных частей слова: *додарки, читака, прошилаки* 'историки', *беднач, тюрьма-ри, дивеса* и т. д. Нередко писатель увлекается аллитерационными повторами: «Валила по Волге волна волговая» или «У барабинцев буран угнал в Бухару табун коней». У писателя не было разработанной, твердо установившейся системы языка в произведении исторического жанра. Он правдиво, в основном, изображает прошлое, но пользуется при этом поэтическими красками, не соответствующими исторической теме.

Наличие в романе множества слов и оборотов, которые никак не могут быть отнесены к XVI веку и ничем не отличаются от языка его партизанских повестей («Реки огненные», «Россия, кровью умытая»), говорит о том, что Артем Веселый не ставил перед собой серьезных задач в области исторической типизации языка. На это обращала внимание в свое время и критика. «Принципы использования языковых приемов в романе чрезвычайно туманны и ведут к недоразумениям, подрывающим историческую специфику произведения»<sup>114</sup>.

Характерно, что сам автор не хочет создавать никаких иллюзий ни для себя, ни для читателя относительно полной достоверности того, о чем он рассказывает. Об этом свидетельствуют особые оговорки в тексте, которые некогда называли «обнажением приема» (курсив мой): «Вот – *приблизительно, разумеется*, – уставная речь Ярмака»<sup>115</sup>; или: «Так вот они, искры пожара, что надвигается на Сибирь! – *должно быть* думал он»<sup>116</sup>; или: «Встреча, *можно думать*, была такою»<sup>117</sup>.

Если грубые нарушения языковых исторических норм и разного рода экспериментаторство в области языка своевременно отмечались критикой как явления отрицательные, то вопрос о том, каким же должен быть язык исторического романа, долгое время оставался открытым. На диспутах, посвященных выяснению особенностей исторического романа, вопросам языка и стиля внимания уделялось меньше

---

<sup>113</sup> Это близко напоминает строки из хлебниковского стихотворения «Заклятие смехом» («О, рассмейтесь, смехачи!» и т. д.).

<sup>114</sup> *Гоффеншефер В.* О родословной героев. С. 130.

<sup>115</sup> *Веселый А.* Гуляй Волга. М.: ГИХЛ. 1935. С. 166.

<sup>116</sup> Там же. С. 149.

<sup>117</sup> Там же. С. 174.

всего. В январе 1935 г. в Москве состоялось обсуждение романа А. Толстого «Петр I», но, по словам наблюдателя, «главным недостатком многих выступлений явилось слабое внимание формальной стороне произведения, анализу живой художественной ткани, образной системы, стиливых особенностей романа. Основное внимание было сосредоточено на вопросах идеологического порядка»<sup>118</sup>.

Споры о языке исторического романа возобновились в период Великой Отечественной войны. Об этом свидетельствует двухдневное совещание, созванное секцией художественно-исторического жанра Союза Советский писателей под председательством Н. Тихонова в октябре 1944 года.

Н. Тихонов остановился на вопросе о двояком способе воспроизведения старины в исторических романах: в одном случае писатель так сживается со своими персонажами, что язык древности в их устах представляется естественным и органичным; в другом случае он преследует только познавательную цель и тогда использование архаических форм воспринимается как стилизация, как нечто искусственное.

По существу столкновения мнений на совещании не было. В газетной заметке было только отмечено: «К сожалению, и доклады, и прения носили отвлеченно-академический характер. Выступавшие пришли к некоторым общим выводам: ошибочна точка зрения, будто изображение отдаленной от нашего времени эпохи станет более ярким и выпуклым, если язык произведения будет архаичным: злоупотребление усложняющими язык архаизмами в значительной степени ослабляет эмоциональное воздействие художественного произведения, обедняет характеристику персонажей романа... Едва ли правильно также считать единственно верным приемом полное очищение языка современного исторического романа от архаизмов и стилизации»<sup>119</sup>.

Более содержательные споры возникли позднее, в пятидесятых годах, когда ясно обозначились две точки зрения по вопросу об архаизмах в художественных произведениях, и не только исторического жанра. Появился ряд статей в «Правде» и «Литературной газете», в журнале «Нева».

Восьмого сентября 1950 г. в «Правде» была напечатана статья, посвященная борьбе за чистоту и точность языка, «за живую речь народа». В ней говорилось о необходимости очищать язык от «жеманства и изысканности», от «иностранных словечек, которыми любили щего-

---

<sup>118</sup> Эйдельман Я. Москва за месяц // Литературный критик. 1935. № 2. С. 253.

<sup>119</sup> Совещание о языке исторического романа // Литература и искусство. 1944. № 43, 21.X.

лять декаденты». Большое внимание было обращено на язык художественно-исторической литературы. Осуждалась манера грузинского писателя К. Гамсахурдиа, «страдающего неумеренным пристрастием к словесному изобретательству и архаике». Стремление искусственно оживить омертвевшие языковые и поэтические формы наблюдается и у некоторых русских писателей. В качестве примера приводится язык романа В. Язвицкого «Иван III – государь всея Руси». «Нет спору, – говорится в статье, – речь в романе идет о временах весьма давних. Но нужно ли, исходя из этого, заставлять своих героев говорить на наречии, переполненном книжно-церковными словами и выражениями. “Велигласен вельми”, “в окупе”, “таймичищ”, “сей часец яз”, “наборзе” – такими и подобными же словесными изощрениями пестрит и речь героев романа, и речь автора, крайне затрудняя чтение.

В романе С. Марич “Северное сияние” современники Пушкина, изображенные автором, говорят по прихоти С. Марич на не существовавшем языке. Поэт Жуковский, например, выражается так: “Напрасно вы вклинили в сию, преисполненную унынием, мирную толпу жандармов и полицию”, “кроме сих мер”, “по сей причине”... Марич, видимо, думала, что словечки “сей”, “сих”, “сию”, а также книжно-архаический строй речи делают ее героев похожими на людей описываемого ею времени. Послушаем, однако, Пушкина:

“Не одни местоимения “сей” и “оный”, но и причастия вообще и множество слов необходимых обыкновенно избегаются в разговоре”»<sup>120</sup>.

С теми же соображениями А. Тарасенков выступил на собрании московских писателей, состоявшемся в январе 1951 года. Положения, высказанные А. Тарасенковым, поддержали некоторые из участников освещения – В. Ибнер, Е. Галкина-Федорук, которая также осуждала всякого рода отступления от литературной нормы. Противоположную точку зрения выразил А. Югов. Он говорил о необходимости совершенствования языка путем использования всех богатств народной речи в ее историческом развитии, утверждал, что употребление так называемых «архаизмов» в литературном языке оправдано и закономерно, и отрицание их считал проявлением излишнего пуризма. А. Югов полемизировал с теми, кто требует унификации грамматических форм в соответствии с требованиями школьной грамматики, и отстаивает исторически сложившееся написание и произношение слов, хотя бы это и шло вразрез с современными нормами литературной речи.

---

<sup>120</sup> Тарасенков А. Литература и вопросы языка // Правда. 1950, 8.IX.

Особую линию на совещании проводили сотрудники института языкознания АН СССР В. Левин, И. Ильинская, Б. Серебренников, которые справедливо утверждали, что нельзя отвергать или критиковать то или иное слово, употребленное писателем, в отрыве от контекста произведения; спор о том, употреблять или не употреблять в языке литературного произведения «славянизмы» или иные речевые обороты, типичные для прошлых эпох, являются в значительной мере спором схоластическим. «Возможность употребления того или иного существующего в языке оборота или воскрешение оборота старого, но понятного может быть оправдано только содержанием высказывания и контекстом»<sup>121</sup>.

В том же году полемика продолжилась на страницах «Литературной газеты». А. Югов пытался обосновать свои взгляды в статье «Заметки о языке»<sup>122</sup>. Против него снова выступил А. Тарасенков<sup>123</sup>, которого поддержали К. Чуковский<sup>124</sup>, П. Пустовойт<sup>125</sup> и др., а также редакция «Литературной газеты» в своей подводящей итоги дискуссии статье»<sup>126</sup>.

На этом дискуссия не закончилась. Через несколько лет А. Югов напечатал в журнале «Нева» статью, где он снова ратовал за включение в литературный язык старинных и редкостных слов<sup>127</sup>.

С аналогичными взглядами на задачи, стоящие перед советской литературой в области языка, вскоре выступил В. Закруткин<sup>128</sup>. Он резко критикует «редакторов-пуристов», «угрюмых и скучных уравнивателей», сторонников «универсального корректорского сепаратора, который механически снимает с авторской рукописи все питательные сливки и оставляет в ней одинаковую на вкус и цвет белесоватую обезжиренную жижицу». Но в своей борьбе с ревнителями «языковой чистоты» (эти слова автор берет в иронические кавычки) В. Закруткин не заметил, что он возвращается к уже пройденному этапу в истории

---

<sup>121</sup> Литература и язык. На открытом партийном совещании московских писателей // Литературная газета. 1951, 20 января.

<sup>122</sup> Литературная газета. 1951, 6 февраля.

<sup>123</sup> Тарасенков А. Живой язык и мертвая архаика // Литературная газета. 1951, 27 февраля.

<sup>124</sup> Чуковский К. О чувстве соразмерности и сообразности // Литературная газета. 1951, 3 марта.

<sup>125</sup> Пустовойт П. Язык исторического романа // Литературная газета. 1951, 10 апреля.

<sup>126</sup> Проблема языка художественной литературы // Литературная газета. 1951, 13 октября.

<sup>127</sup> Югов А. О народности писательского языка // Нева. 1958. № 5.

<sup>128</sup> Закруткин В. Заметки о языке // Литературная газета. 1959, 7 апреля.

языка, предлагая вводить в литературный оборот слова местного бытования: *кочетки* для обозначения цветка ириса, *раина* вместо тополь, *журный* в значении 'печальный' и т. д., мотивируя это тем, что «только так и говорят у нас на Дону». Но ведь этот принцип был дискредитирован еще в 1934 г. в дискуссии о языке, начатой Горьким.

Призыв к внедрению архаизмов и диалектизмов в литературную речь в тех масштабах, которые намечались А. Юговым и поддержавшим его В. Закруткиным, не нашел сочувственного отклика в критике и литературной практике. Об этом с огорчением пишет сам Закруткин: «В прошлом году писатель А. Югов напечатал статью “О народности писательского языка”. Статья посвящалась важному вопросу, постановка которого, казалось бы, должна была вызвать самое живое обсуждение. К сожалению, выступление А. Югова прошло мимо писательской общественности».

Язык исторического романа в послевоенный период и особенно в 50–60 годы стал предметом серьезных научно-исследовательских работ. В журнальных статьях, в многочисленных диссертациях хорошо изучен язык романов А. Чапыгина, Ю. Тынянова, В. Шишкова, но наиболее тщательному анализу подвергся язык А. Толстого в романе «Петр I». Правильное наблюдение о путях развития языка исторической прозы делает один из исследователей: «В творческом решении проблемы языка исторического романа у советских писателей еще с начала тридцатых годов определились две тенденции. Одна – архаизаторская, ведущая свое начало от романа А. Чапыгина “Разин Степан”. Она сказалась и в ранних повестях Г. Шторма, а в послевоенные годы наиболее резко проявилась в романе В. Язвицкого “Иван III – государь всея Руси”. Другая тенденция – характеризующаяся умеренным воспроизведением в языке черт прошлого, начало которой положил А. Толстой, за которым пошли другие писатели, как например, С. Бородин, В. Шишков»<sup>129</sup>.

Победила в конце концов вторая тенденция, доказавшая не только свою жизнеспособность, но и идейно-эстетическую целесообразность. Язык А. Чапыгина, перенасыщенный архаизмами, которые в большинстве случаев не играют никакой другой роли, кроме натуралистического реставраторства и любования словесной экзотикой, не стал устойчивой традицией. Можно сказать, что заслужили всеобщее признание те языковые средства, которыми пользовался А.Н. Толстой. Не будет преувеличением сказать, что метод обращения со словом, разра-

---

<sup>129</sup> Пауткин А.И. О языке романа А.Н. Толстого «Петр I» // Творчество А.Н. Толстого: Сб. статей. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1957. С. 132.

ботанный Толстым в историко-художественных произведениях, стал восприниматься как норма и образец. Привычным стало в критической литературе упоминание о влиянии толстовской манеры на других писателей, о «школе» А. Толстого, об усвоении его приемов. Язык романа «Петр I» детально описан в работах Д. Благого<sup>130</sup>, В. Фаворина<sup>131</sup>, А. Алпатова<sup>132</sup>, В. Степановой<sup>133</sup>, А. Пауткина<sup>134</sup>, В. Щербины<sup>135</sup>, Л. Поляк<sup>136</sup> и др.

Каковы же основные принципы словоупотребления в историческом романе, которые были выработаны А. Толстым и другими писателями и стали почти общепринятыми?

Язык художественного произведения о прошлом должен быть в своей основе современным, а не языком описываемой эпохи, к чему стремятся писатели архаизаторского направления.

Вместе с тем для воссоздания духа эпохи в языке исторического романа не могут не отразиться речевые особенности изображаемого прошлого; забвение этого требования или недооценка его отражается на силе исторической типизации людей.

Как и в романе из современной жизни язык играет характерологическую роль, являясь средством создания психологических портретов героев; язык вводит во внутренний мир человека, помогает определить уровень его культурного развития, социальную принадлежность, ибо язык, по определению А. Толстого, «восходит к глубоким социальным основам жизни». Выражения в романе «Петр I»: «ныне немощен телом, но духом светел» – обличает служителя культа; фраза «презанте мово младшего брата» – характерна для новой интеллигенции петровского времени с ее макаронической речью; стиль официальных документов отличается витиеватостью, пестротой языка, с примесью иностранных терминов, церковнославянизмов, как например, слова из приказа Петра: «также его превосходительству зело проведывать про

---

<sup>130</sup> Благой Д.Д. Из наблюдений над романом Алексея Толстого «Петр I» // Ученые записки МГУ. Вып 110. М., 1946.

<sup>131</sup> Фаворин В.К. О некоторых особенностях языка и стиля исторического романа А.Н. Толстого // Уч. зап. Новосибирск. гос. пед. ин-та. Вып IV. Новосибирск, 1947.

<sup>132</sup> Алпатов А.В. Алексей Толстой – мастер исторического романа. М.: Советский писатель, 1958.

<sup>133</sup> Степанова В.В. Стилистическое использование лексики в языке исторического романа (по роману А. Толстого «Петр I»: Автореф. дис. Л., 1951; *Он же*. Вопросы лексики в изучении языка исторического романа (по роману А. Толстого «Петр I» // Уч. зап. Ленинградск пед. ин-та им. Герцена. Т. 104. Л., 1955.

<sup>134</sup> Пауткин А.И. О языке романа А.Н. Толстого «Петр I». С. 132.

<sup>135</sup> Щербина В.В. А.Н. Толстой. Творческий путь. М.: Советский писатель, 1958.

<sup>136</sup> Поляк Л.М. Алексей Толстой – художник. М.: Наука, 1964.

шведский сикурс»; в устах людей из народа естественны выражения: «опосля только удалось увести Овдокима», «конечно, в старопрежние годы жилось много легче» и т. д.

Язык – «один из весьма плодотворных приемов художественного показа эпохи, когда эпоха раскрывается ее же собственными средствами выражения, так сказать, *изнутри*, с точки зрения мироощущения и психологии современников»<sup>137</sup>.

С помощью языка создается исторический колорит, т. е. то, что помогает воспроизводить особенности места и времени, рисовать быт людей, нравы и обычаи, обстановку, в которой действуют люди, одним словом, все то, что Энгельс назвал «правдивостью деталей» и что составляет неперенное свойство реалистического метода. *Couleur locale*, впервые введенный в литературу В. Скоттом и В. Гюго и составляющий одну из замечательных примет их исторических романов, в равной мере характеризует и творчество советских романистов.

В лучших советских исторических романах умеренная архаизация распространяется не только на речь персонажей, но и на повествовательную речь. Этим устанавливается стилевое единство произведения, и таким образом иллюзия дистанции достигается всем текстом романа, а не только его диалогической частью.

Большое значение имеет в речевой организации произведения принцип доступности. Писатели обычно колеблются между двумя возможностями: с одной стороны, их привлекает задача наиболее ярко воспроизвести эпоху, пользуясь всеми красками, аксессуарами времени, а с другой стороны – нельзя отпугивать читателя трудностью и непонятностью текста, ослаблять его интерес необходимостью расшифровывать устаревшие слова и выражения. Из этого трудного положения удачно находит выход А. Толстой. Он пользуется разными средствами для того, чтобы сделать понятным тот или иной лексический архаизм без специальных пояснений. Иногда он прибегает к синонимическим повторам: «*кружало* – кабак», «*шлёпы* – шлейфы», «на стенах висели *парсуны* или, по-нашему, портреты»; иногда смысл того или другого незнакомого слова выясняется из контекста: употребив непонятное слово *скампаеви*, наряду с более знакомыми – *галеры*, *бригантины*, автор вносит ясность объединяющей фразой: «восемьдесят шесть *военных судов* и пятьсот стругов с казаками далеко растянулось на поворотах реки».

Писатели не всегда пунктуально выдерживают принцип наделения персонажа теми или другими привычными для него словечками:

---

<sup>137</sup> Фаворин В.К. О некоторых особенностях языка и стиля... С. 83.

впечатление, созданное каким-либо словесным сигналом (*мин херц* – в обращении Меншикова к Петру), продолжает жить в сознании читателя, и нет надобности повторять его столько раз, сколько раз упоминается соответствующая ситуация. Экономное использование стилистических средств диктуется необходимостью избегать однообразия и навязчивости.

Об этих и других средствах приближения текста к пониманию современного читателя подробно рассказано в названных выше исследованиях А. Алпатов, В. Фаворина, А. Пауткина, Л. Поляк и др.

Находясь перед дилеммой – либо щедро оснастить текст произведения устарелыми словами и оборотами, для более полного погружения в старину, либо остаться в пределах современного языка – А. Толстой, В. Шишков и другие писатели умели найти необходимую меру, обращаясь к архаизмам только для решения художественных задач, а не как к самодовлеющему средству. Писатели разумно себя ограничивали в тех случаях, когда являлся соблазн блеснуть красочным музейным описанием предметом.

В.В. Степанова сравнивает отношение А. Толстого и Д. Мережковского к изображению одного и того же объекта. Речь идет о дворцовой кладовой, в которой хранилась масса драгоценностей. Д. Мережковский в романе «Петр и Алексей» подробно описывает их безотносительно к творческим замыслам, а А. Толстой ограничивается несколькими названиями предметов, представлявших материальную ценность для Петра, нуждавшегося в деньгах. В. Степанова делает правильное наблюдение: «Излишняя детализация и орнаментика в произведении, где воссоздается историческое прошлое, каким является “Петр I”, неизбежно привели бы к перегрузке языка, что, затруднив понимание его, в свою очередь привело бы к тому, что язык романа перестал бы служить верным средством сообщения мыслей и образов автора»<sup>138</sup>.

Следует остановиться еще на одной стороне вопроса об архаизации языка исторических романов. Где источники для правильного воспроизведения языковых особенностей эпохи? Основным источником являются письменные документы, но не всякий документ правильно отражает характер времени. Одним из преимуществ системы А. Толстого была правильно найденная им линия в понимании своеобразия речевой культуры эпохи. Некоторые писатели архаизировали речь на основании официальных документов, грамот, указов, книж-

---

<sup>138</sup> Степанова В.В. Вопросы лексики в изучении языка исторического романа (по роману А. Толстого «Петр I»). С. 325.

ной, церковнославянской литературы, далекой от народа. Но народная, бытовая общеупотребительная речь сохранилась в других документах – в сочинении протопопа Аввакума, в «пыточных» делах, которые опубликованы в книге «Слово и дело» Н. Новомбергского, в произведениях устного народного творчества. Для XVIII века было характерно это своего рода «двоеречие». А. Толстой, В. Шишков и другие писатели в основном ориентируются на живую народную речь, в которой они находили подлинную основу русского национального языка; к языку официальной литературы они прибегали для того, чтобы охарактеризовать дворянско-придворную верхушку общества.

Вот этой народной речью и пользуется, когда это нужно, повествователь в романе А. Толстого. Но как же тогда разрешить возникшее противоречие: с одной стороны, большинство критиков уверяет, что язык романа в своей основе – это современный язык, вполне понятный нашему читателю, а с другой стороны, утверждается, что Толстой воспроизводит особенности народного языка XVIII века. Это видимое противоречие разрешается тем, что народный язык мало изменился со времени описываемых событий.

Сопоставляя бытовую разговорную речь народа петровского времени, зафиксированную в следственных записях, с современным народным языком, А. Толстой пришел к убеждению, что между ними не только нет никакого разрыва, но нет и вообще значительного различия, что подлинная основа литературного языка – живой народный язык, с его грамматическим строем, общеупотребительной лексикой, народной стилистикой, исключительно устойчив во времени. Писатель справедливо полагал, что в следственных делах ему раскрылся «язык, на котором говорили русские лет уже тысячу»<sup>139</sup>.

Почти то же утверждает и другой исследователь, говоря лишь, что простонародную речь А. Толстой «слегка олитературивает, упорядочивает... освобождая ее от неправильностей и диалектизмов»<sup>140</sup>.

Вопрос о принципах построения речи в художественно-исторических произведениях можно считать теперь решенным как в творческой практике ведущих представителей исторического жанра в советской литературе, так и в теоретическом плане.

---

<sup>139</sup> Пауткин А.И. О языке романа А.Н. Толстого «Петр I». С. 133.

<sup>140</sup> Фаворин В.К. О некоторых особенностях языка и стиля исторического романа А.Н. Толстого. С. 86.

## Глава 8

### Принцип историзма в теории исторического романа

Немногим более десятилетия потребовалось, чтобы вышел ряд серьезных монографических исследований, посвященных историко-литературным и теоретическим проблемам исторического романа. Проблемы эти решаются на материале русской<sup>141</sup>, украинской<sup>142</sup> и других советских литератур, а также на основе наблюдений над историческими романами Польши<sup>143</sup>, Франции<sup>144</sup>, Англии<sup>145</sup>.

На проблеме историзма необходимо остановиться потому, что вся критическая литература об историческом романе оперирует этим понятием, причем разные авторы его понимают по-разному: «Даже сам термин “историзм” в его специфическом литературоведческом значении нельзя пока считать достаточно раскрытым и бесспорным в смысле того содержание, какое вкладывается в это понятие, весьма привычное и тем не менее трудно поддающееся определению»<sup>146</sup>.

Однако некоторые исследователи исторического романа не считают нужным выделять проблему историзма в специальные разделы своих монографий, полагая, очевидно, что этот термин вполне понятен и особых разъяснений не требует. Автор монографии об украинском историческом романе М. Сиротюк, например, поставив задачей не только определить место отдельных произведений, но и решить «коренные теоретические проблемы советского исторического романа», вопросы «марксистско-ленинской исторической методологии»<sup>147</sup>, на историзме как одном из критериев оценки художественно-исторических произведений нигде особо не останавливается. Поэтому заслуживает особого внимания книга И. Горского «Польский исторический роман», в которой принцип историзма рассматривается теоретически

---

<sup>141</sup> *Петров С.М.* Советский исторический роман. М.: Советский писатель, 1958; *Ленюль Г.* История и литература. М.: Советский писатель, 1960; *Андреев Ю.Л.* Русский советский исторический роман. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962; *Пауткин А.И.* Советский исторический роман. М.: Знание, 1970; *Александрова Л.* Советский исторический роман и вопросы историзма. Киев: Изд-во Киевск. ун-та, 1971.

<sup>142</sup> *Сиротюк М.И.* Український радянський історичний роман. Київ: Вид. АН УРСР, 1962.

<sup>143</sup> *Горский И.К.* Польский исторический роман. М.: Изд-во АН СССР, 1963.

<sup>144</sup> *Реизов Б.Г.* Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л.: ГИХЛ, 1958.

<sup>145</sup> *Орлов С.А.* Исторический роман Вальтера Скотта. Горький: Горьковский гос. ун-т, 1960.

<sup>146</sup> *Горский И.К.* Польский исторический роман. С. 7.

<sup>147</sup> *Сиротюк М.И.* Український радянський історичний роман. С. 3.

и кладется в основу конкретного анализа каждого изучаемого произведения.

В предисловии Горский заявляет, что главное внимание он сосредоточил именно на проблеме историзма, а точнее – на одном из ее существенных моментов – на «реалистической типизации»<sup>148</sup>. Горский считает, что принцип историзма давно уже стал «одним из главенствующих принципов нашей советской литературы и литературоведения», что с ним связан «комплекс сложнейших вопросов, уже разработанных и еще ждущих решения». По мнению Горского, проблема историзма является «непреходяще актуальной и дискуссионной, требующей различных аспектов освещения и живого научного спора».

И. Горский характеризует историзм следующим образом: «В широком смысле слово *историзм* означает временную обусловленность общественных явлений, развивающихся в условиях определенного места. В художественном творчестве принцип историзма предполагает учет особых условий времени, учет своеобразия эпох и периодов, с точки зрения которых однородные общественные явления и понятия о них, наполняясь всякий раз иным конкретным содержанием, приобретают различное значение»<sup>149</sup>. Автор разграничивает понятия **история** и **историзм**. И в античной древности художники не могли не показывать зависимости поступков людей от объективных условий, но у них не было понимания этой зависимости. На протяжении веков история человечества трактовалась метафизически, взаимоотношения между человеком и внешними силами оставались непонятными. Принцип историзма, как осознанное требование учета условий места и времени при изображении деятельности человека, является довольно поздним завоеванием науки и искусства – его рождение можно отнести к XIX веку.

В книге И. Горского проводятся два основных положения. Во-первых, историзм характерен не только для художественно-исторических жанров, но и для литературы о современности. И, во-вторых, к понятию историзма нужно подходить исторически, на каждом историческом этапе оно претерпевает изменения.

Развивая свой первый тезис, И. Горский утверждает, что «внедрение принципа историзма осуществляется в литературе не только и даже не столько через отображение прошлого; наоборот, возникновение и развитие самого исторического жанра, в том числе и исторического романа, обусловлено общим состоянием литературы и прежде

---

<sup>148</sup> Горский И.К. Польский исторический роман. С. 4.

<sup>149</sup> Там же. С. 8.

всего достигнутым его уровнем обобщения картин современной жизни»<sup>150</sup>. Отсюда, из практики изображения современности с ее развитыми формами социальной жизни, писатели, обогащенные ценным опытом, получают возможность «ретроспективным способом более конкретно воспроизводить и жизнь минувших эпох»<sup>151</sup>.

Успех романа Б. Пруса «Фараон», воспроизводящий жизнь Египта XI в. до н.э. И. Горский объясняет, тем, что современные отношения в Польше и произведения из современной жизни помогли писателю верно нарисовать характеры и обстоятельства той отдаленной эпохи. Через всю книгу проходит мысль, что только осознание современных отношений дает возможность писателям (Ю. Крашевскому, Г. Сенкевичу, Б. Прусу и др.) относительно верно отображать прошлое<sup>152</sup>.

Второе основное положение книги И. Горского заключается в том, что с развитием философской мысли, со сменой школ и направлений в области литературы понятие историзма постепенно углубляется. Как творческий принцип историзм провозглашен впервые романтиками. Он нашел свое выражение, главным образом, в индивидуализации характеров, а применительно к прошлому – в воссоздании исторического колорита. Но только в реалистическом искусстве он становится средством типического воспроизведения действительности. Углубление историзма в реалистическом искусстве связано с рождением теории исторического материализма, объясняющего все формы общественной жизни людей материальными условиями их существования.

В литературе декаданса историзм в изображении действительности совсем исчезает. Он подменяется либо символами, имеющими внеисторический абстрактный характер, либо обезличенным психологизмом, изображающим человека вне времени и пространства. Модернизм отказывается от принципа историзма и в изображении современности, и в показе прошлого.

И только социалистический реализм, вооруженный научным пониманием динамики общественных отношений, оказывается способным к дальнейшему углублению принципа конкретно-исторического отображения действительности.

---

<sup>150</sup> Горский И.К. Польский исторический роман. С. 20.

<sup>151</sup> Там же. С. 259.

<sup>152</sup> Едва ли этот «закон» можно распространять на все страны. Во французской литературе принцип историзма нашел свое применение прежде всего в историческом романе 1820-х гг., когда этот жанр достиг своего полного расцвета в творчестве В. Гюго, П. Мериме и О. Бальзака. Исторический роман Бальзака «Шуаны» был началом торжества исторического принципа, которым пронизаны все последующие романы создателя «Человеческой комедии».

Принцип историзма И. Горский связывает с понятием конкретности. Та или иная степень конкретности в отображении жизни присуща искусству всех времен, но только в период созревания реалистического искусства требование конкретности становится его осознанной и обязательной предпосылкой. Применительно к художественной литературе, имеющей дело с индивидуальными судьбами героев, их психологией и поступками, историзм рассматривается как «высшая ступень конкретности изображения общественных явлений». Чем конкретнее картина общественной жизни, тем выше ее историзм, и наоборот. Конкретность надо понимать, – оговаривается Горский, – не в смысле простых подробностей, а в философском значении слова – как «единство многообразного», как «синтез многих определений»<sup>153</sup>.

Итак, конкретность наиболее присуща реалистическому методу. «Не случайно в нашем литературоведении, – пишет Горский, – термины “реализм” и “конкретно-историческое изображение” сделались почти синонимами». Конкретно-историческое изображение общественных явлений, т. е. умение мотивировать поведение людей, их переживания определенными условиями жизни, и дает возможность писателям-реалистам создавать полноценные художественные образы.

Однако формулировки И. Горского, будучи бесспорными, являются слишком общими, лишенными определенности. Сначала под историзмом предлагается понимать «временную обусловленность общественных явлений». Потом автор уточняет понятие путем указания на «конкретные условия». Но что понимать под «конкретными условиями»? Представители разных школ и направлений конкретность понимали по-разному. Сторонники биографического метода в основу литературного процесса клали сознание творящей личности; культурно-историческая школа ставила развитие литературы в зависимость от географической среды, климата, расовых признаков; сравнительно-исторический метод на первое место выдвигает роль традиций и литературных влияний. И только марксизм-ленинизм при объяснении литературных явлений исходит из признания классовой структуры общества и материалистического понимания общественных явлений. Конкретность во всех случаях понимается по-разному. В формулировках автора понятие конкретности не наполняется конкретным содержанием. Тезис «чем конкретнее картина общественной жизни, тем выше ее историзм» еще ничего не говорит о характере историзма.

В дальнейшем Горский понятие конкретности дает в более развернутой форме. «В обществе, – пишет он, – все более настоятельно ощу-

---

<sup>153</sup> См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 12. С. 727.

щается потребность в конкретном значении национальных различий, особенностей жизни отдельных стран и провинций, народного быта, обычаев, верований и т. д. Эта потребность становится живым стимулом развития историзма, который, проникая в литературу, наиболее полно и глубоко реализуется в произведениях, посвященных современности. Но процесс утверждения историзма идет не только в плоскости отображения настоящего, не только вширь, но и в глубь веков»<sup>154</sup>.

Расшифровывая таким образом понятия конкретности, указывая национальные, географические, бытовые объекты изображения, определяющие круг интересов писателей и уровень их понимания жизни, автор не останавливается на главном – как писатели истолковывали на каждом этапе социальные отношения, в какой степени они выражали понимание исторической роли народа.

Историзм предполагает, разумеется, вскрытие всевозможных конкретно-исторических факторов, определяющих деятельность и психологию людей. Но среди этих факторов есть главные и второстепенные, необходимые и случайные. И задача заключается в том, чтобы каждый раз понять основные противоречия эпохи, обнажить движущие силы исторического процесса. Конкретность как основная особенность историзма будет тем богаче, чем полнее и глубже будут охвачены все существенные стороны исторического развития.

Широко известны слова Ленина: «Весь дух марксизма, вся его система требует, чтобы каждое его положение рассматривалось лишь (а) исторически; (б) лишь в связи с другими; (γ) лишь в связи с конкретным опытом истории» (из письма к Инессе Арманд 30.XI.1916 г.)<sup>155</sup>. Эти положения в политической литературе комментируются так: «В ленинском понимании конкретно-исторический подход к явлениям предполагает обязательное выяснение их внутренних противоречий и закономерностей развития, рассмотрение и анализ их с классовых, партийных позиций... Историзм, лишенный этих двух свойств, не может быть последовательным, он абстрактен и идеалистичен»<sup>156</sup>.

Именно с этой меркой подходит к определению историзма Б. Сучков в работе «Исторические судьбы реализма», где автор также утверждает, что чувство историзма впервые зародилось у романтиков, но только реалисты обратились к широкому аналитическому исследованию действительности. Реалисты начали изучать всю сложность послереволюционных общественных отношений, те причины, которые

<sup>154</sup> Горский И.К. Польский исторический роман. С. 257.

<sup>155</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 49. С. 329.

<sup>156</sup> Борисова Н.Л., Часовникова Н.М. [Рец.] Иванова В.В. Принцип историзма в произведениях В.И. Ленина 90-х годов // Вопр. истории. 1968. № 4. С. 166.

определяют движение истории, ее развитие, стимулы деятельности человека. Уже Вальтер Скотт показал связь человека со средой. Герой его романов, обычно рядовой человек, «выступает как *исторический человек*, то есть как центр пересечения и воздействия различных борющихся в обществе сил, будучи сам в свою очередь представителем той или иной самостоятельной социальной силы. Подобный принцип изображения героя означал победу реализма»<sup>157</sup>.

В романах В. Скотта поступки героев даны в причинной обусловленности. Герои мыслят и поступают сообразно историческим условиям своего времени. Историзм Вальтера Скотта выражается в стремлении находить объективные причины поступков человека. Тот же закон причинности провозглашает Бальзак: «С какого конца ни начинать, все связано, все сплетено одно с другим. Причина позволяет угадывать следствие, и всякое следствие позволяет восходить к причине»<sup>158</sup>.

Историзм в литературе критического реализма не может быть полным и всеохватывающим по причине, коренящейся в самой структуре общества, порождающего эту литературу. Б. Сучков приводит мнение К. Маркса и Ф. Энгельса, утверждавших, что этой причиной является разделение труда в капиталистическом обществе и органически связанный с ним процесс *отчуждения* человека. В «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс писали: «Вместе с разделением труда дано и противоречие между интересом отдельного индивида или отдельной семьи и общим интересом всех индивидов, находящихся в общении друг с другом... Разделение труда дает нам также и первый пример того, что пока люди находятся в стихийно сложившемся обществе, пока, следовательно, существует разрыв между частным и общим интересом, пока, следовательно, разделение деятельности совершается не добровольно, а стихийно, – собственная деятельность человека становится для него чужой, противостоящей ему силой, которая угнетает его, вместо того, чтобы он господствовал над ней»<sup>159</sup>. Противостоящее отдельным индивидам общество, государство представляются им «как некая чуждая, вне их стоящая власть, о происхождении и тенденциях развития которой они ничего не знают»<sup>160</sup>.

Отсюда ясно, что буржуазному сознанию остаются недоступными многие истины, касающиеся основных закономерностей в развитии человеческого общества. Б. Сучков отмечает эту его ограниченность: «Совокупность явлений жизни, которым противостояло отчужденное

---

<sup>157</sup> Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М.: Советский писатель, 1967. С. 93.

<sup>158</sup> Бальзак О. Собр. соч. Т. 13. М.: Гослитиздат, 1955. С. 398.

<sup>159</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 3. М.: Госполитиздат, 1955. С. 31.

<sup>160</sup> Там же.

человеческое сознание, все труднее поддавалось *целостному* охвату, входя в человеческие представления лишь отдельными частями»<sup>161</sup>.

Процесс отчуждения, как доказывает автор, полностью реализуется в буржуазном сознании, которое порождает ложные представления об обществе и человеке, их связях и отношениях. Это относится и к познанию истории, к представлениям о силах, определяющих ее движение. Выдвигается идея постоянства социальных отношений, основанных на неравенстве.

Отчуждение человека будет окончательно ликвидировано лишь в условиях коммунизма, когда устранятся все преграды между индивидуальным сознанием человека и общественным сознанием. «Поэтому, – говорит автор, – революционное сознание, вооруженное передовой теорией научного коммунизма, *свободно* от тех иллюзорных представлений, которые привносит в сознание как таковое процесс отчуждения; перед революционным, прогрессивным сознанием действительность предстает в своей истинности»<sup>162</sup>.

В художественной литературе только метод социалистического реализма обеспечивает наиболее полное познание действительности, «способность художника оценивать всю совокупность явлений жизни в духе социалистического мировоззрения революционного пролетариата, осознание художником коммунистической перспективы исторического развития как реальности»<sup>163</sup>. В литературе социалистического реализма принцип историзма, исторической конкретности достигает своего совершенного наполнения. Та степень постижения социальной динамики, связи человека с обществом и его зависимости от общества, которая была достигнута уже писателями критического реализма, на новом этапе развития мировой литературы возрастает до уровня глубокого, осознанного понимания всех причин и связей, существующих в сфере общественных отношений.

Дух историзма, свойственный искусству социалистического реализма, определил подход художника и к историческому прошлому, он выразился в обращении к узловым моментам истории, в преобладании тематики народных движений, крестьянских войн в России, в изображении борьбы народных масс за социальную и национальную свободу. Только этот метод позволяет писателю с полной ясностью и четкостью видеть значение народа как субъекта истории, как решающей силы исторического процесса. Такое истолкование роли народа явля-

---

<sup>161</sup> Сучков Б. Исторические судьбы реализма. С. 144–145.

<sup>162</sup> Там же. С. 145.

<sup>163</sup> Там же. С. 220.

ется одним из отличительных особенностей советского исторического романа, одной из основных его тенденций.

Этой глубины познания исторического процесса, исторических закономерностей не могли достигнуть и писатели-гуманисты XX века (Л. Фейхтвангер, Г. Манн), не владевшие оружием исторического материализма. Они рассматривали не народ, а одинокую личность с ее гуманистическими устремлениями как первооснову исторического прогресса. Отсюда они отводили личности ту руководящую роль в истории, какой она не играла, либо показывали крушение личности и приходили к пессимистическим выводам, не видя другой активно действующей силы. В этом сказывалась ограниченность их историзма.

Историзм в литературе социалистического реализма обогащается благодаря пронизывающему его принципу партийности. Партийность позволяет не только конкретно исторически воспроизводить действительность прошлого, оценивать ее с марксистско-ленинских позиций, т. е. постигать ее с максимальным приближением к реальному ходу исторического процесса, но и провидеть пути будущего развития жизни и даже определять это будущее, поскольку литературное дело, по определению В.И. Ленина, «должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы»<sup>164</sup>.

Эстетический идеал искусства социалистического реализма не только включает изображение правды жизни, но и борьбу за осуществление высшей правды, за социализм и коммунизм.

В этом именно ключе поставлен вопрос о характере историзма в советском историческом романе в работе Л. Александровой, специально посвященной этой теме<sup>165</sup>. Обращаясь к определению понятия историзма и анализируя ряд существенных мнений, принадлежащих Ю. Андрееву, Г. Леноблю, В. Кожинovu и другим теоретикам, Л. Александрова вносит уточнения в их формулировки, акцентируя на том, что свойственно только литературе социалистического реализма. Если стало уже общепринятой истиной, что историзм составляет неотъемлемое свойство реалистической литературы, где он проявляется в «художественном освоении конкретно-исторического содержания той или иной эпохи», в понимании «ведущих тенденций исторического развития», то для литературы социалистического реализма этого

---

<sup>164</sup> Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // ПСС. Т. 12. С. 101.

<sup>165</sup> Александрова Л. Советский исторический роман и вопросы историзма. Киев: Изд-во Киевск. ун-та, 1971.

уже недостаточно. Ее основной особенностью является «четкость исторической перспективы, обязательный подход в осмысленное конкретное будущее»<sup>166</sup>. Вопрос о перспективе как одной из основных особенностей литературы социалистического реализма становится ведущей линией в исследовании Л. Александровой. Автор прослеживает присущую советским писателям тенденцию проникновения в будущее, проявляющуюся в самых различных сюжетных или стилистических модификациях, и показывает, как по-разному прочерчиваются в их произведениях перспективные линии. К сожалению, эта бесспорная истина с меньшей тщательностью прослежена в историческом романе, чем в романе о современности. По мнению автора, в этом разграничении не было особой надобности, ибо все, что характеризует литературу о современности, может быть перенесено на исторический роман. Правда, Александрова считает, что исторический роман «не перестает быть самостоятельным жанром» и не разделяет известных взглядов С. Злобина по этому вопросу, но все же в книге нет достаточного разграничения жанров в отношении принципа перспективности.

Перспективное изображение человека не может быть идентичным в романе из современной жизни и в историческом, и автор об этом говорит, но недостаточно последовательно проводит эту мысль. Перспектива в историческом романе упирается в нашу современность, т. е. в изображение того, что уже произошло или происходит на наших глазах, это проецированная с площадки минувшей эпохи в настоящее подлинная реальность, известная уже читателю; перспектива же в романе из современной жизни – это продолжение сегодняшнего дня, гипотетическая реальность, мечта, вдохновенное устремление в заманчивые дали будущего, «туманная завеса грядущего» (А. Толстой), в лучшем случае – провидение. Это то, что обычно относят к романтическому элементу в литературе социалистического реализма.

В историческом романе перспективность имеет конкретный характер. В романе В. Костылева «Иван Грозный» в перспективе показано осуществление того, что оказалось не под силу Грозному – возвращение берегов Балтийского моря при Петре I. Автор заглядывает в будущее, – что свойственно каждому прогрессивно мыслящему советскому писателю, – но это такое будущее, которое в свою очередь уже стало историей; перспективность в романе из современной жизни не имеет и не может иметь такой конкретности и определенности. Поэтому нельзя согласиться с мыслью, которую высказывает автор, ссылаясь на «Разгром» А. Фадеева и «Княжий угол» Н. Чуковского: «Сколько

---

<sup>166</sup> Александрова Л. Советский исторический роман... С. 53.

понадобится еще труда, мыслей, геройства, любви, чтобы эти деревни, похожие на кучи гнилушек, совсем изменили свой облик, стали счастливыми, прекрасными, сильными, и чтобы человек в них жил, как подобает жить человеку»<sup>167</sup>. Не так уж много в этих мечтах «конкретного». Да и мог ли герой ясно себе представить, какова же эта «счастливая, прекрасная, сильная» жизнь, кроме самых общих неопределенных устремлений?

Иногда исследователь заменяет перспективность, т. е. категорию сознания писателя, сознанием читателя. «Выход в будущее» в романе А. Толстого «Петр I» Александрова видит в том, что образы «русских умельцев» Кузьмы Жемова, Федоса Склеяева, братьев Воробьевых, Федьки Умойся Грязью, строящих по велению царя Российское государство», способны будить у читателя воспоминания о «Днепрогэсе, Магнитке, ЧТЗ, Комсомольске-на-Амуре, Сталинградском тракторном и других великих стройках первых пятилеток»<sup>168</sup>. Но эти сближения нельзя считать органическими, естественно вытекающими из текста романа. Не всякий читатель способен на такие скачки мысли. При этом допускаются и натяжки: едва ли образ подневольного, «с клеймом на лбу», скованного цепью Федьки Умойся Грязью может ассоциироваться с «покоряющими тайгу или на сорокаградусном морозе монтирующими дома» советскими юношами и девушками.

Иногда перспективность, которую надо, очевидно, мыслить как особенность, заключенную в самой ткани романа, подменяется высказываниями писателей. Так, ничего не говоря о построении романа «Емельян Пугачев», автор приводит слова В. Шишкова: «Октябрь заставил меня... крепко призадуматься над прошлым, работать, поучаясь в настоящем, верить в будущее»<sup>169</sup>.

Иногда под перспективностью понимается простая соотнесенность однородных фактов, упоминаемых в разных частях романа. Автор пишет: «Во время Семилетней войны казак Емельян Пугачев научился делать подкопы. Он и в мыслях не имел, что эти “способы” когда-нибудь ему пригодятся. Однако они пригодились ему ровно через пятнадцать лет»<sup>170</sup>.

В. Шишков здесь помогает читателю связать два биографических факта из жизни героя, не претендуя ни на что большее. Примеры подобного рода можно было бы скорее назвать композиционными скре-

---

<sup>167</sup> Там же. С. 54.

<sup>168</sup> Там же. С. 81.

<sup>169</sup> Там же. С. 86.

<sup>170</sup> Там же. С. 87.

пами, к которым охотно прибегал В. Шишков, принужденный к этому отсутствием вымышленного сюжета в романе «Емельян Пугачев», – чувство перспективы выражается в других моментах романа.

В книге приводятся другие примеры из истории советской литературы периода Великой Отечественной войны, причем в одном ряду выстраиваются и исторические и неисторические произведения: «Непокоренные» Б. Горбатова, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Василий Тёркин» А. Твардовского и исторические романы С. Бородина, В. Костылева, В. Яна. Всех их объединяет якобы «обострившееся чувство истории», которое позволяет уверенно смотреть «в лицо грядущему поколению».

Но отношение к «грядущему» в этих произведениях разное. Если в художественной литературе о современности так или иначе вырисовывается социалистическая перспектива, то в исторических романах не всякое новое может быть положительным в представлениях нашей эпохи. В романе В. Костылева «Иван Грозный» отжившая политическая форма, самодержавие, рассматривается как факт положительный («тогда уж лучше царь, нежели стая бояр», – думает пушкарь Андрей Чохов), ибо в эпоху становления государственности и борьбы с феодальной анархией оно было действительно явлением исторически прогрессивным.

Объединение сословий в периоды освободительных войн было необходимой предпосылкой успешной борьбы с иностранными захватчиками и интервентами, и призыв к объединению был прогрессивным, исторически закономерным, но в иных условиях проповедь национального единства является испытанной реакционной тактикой буржуазных идеологов.

В результате принцип перспективности не нашел в исследовании Л. Александровой удовлетворительного освещения. С вопросом об историзме в литературе неразрывно связана проблема типичности. Подлинный историзм художественного произведения может выражаться только в типических образах, и типическое не может не быть историческим.

На проблеме типичности как на аналоге историзма подробно останавливаются многие исследователи. Мы же снова обратимся к работе И. Горского. Автор пишет: «В художественной литературе проблема историзма конкретизируется как проблема обобщения наблюдений над человеком и его отношением к обществу и, в частности, как проблема типизации»<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Горский И.К. Польский исторический роман. С. 11.

Останавливаясь на определении типизации и соотнося ее с философскими категориями **единичного, особенного и всеобщего**, И. Горский совершенно закономерно связывает ее с **особенным**. В самом деле, воспроизведение единичного, как это подтверждается худшими примерами литературной практики, равносильно натурализму, а воспроизведение всеобщего ведет к схематизму или бестелесной символизации. Вполне понятно поэтому заключение, которое делает автор: «Следовательно, типизация означает обобщение в образах только особенного (видового). Именно особенное в отношении к составляющим его индивидам является общим, повторяющимся; в отношении же к более общему само становится отдельным, единичным, т. е. оно представляет собой единство их противоположностей и как таковое служит как бы связующим звеном между индивидуальным и всеобщим»<sup>172</sup>.

Такое понимание типического вполне логично и правомерно. Особенное нельзя мыслить без обозначения конкретного места и конкретного времени. Поэтому понятие типического необходимо включает в себя историзм. Но уже менее понятно дальнейшее развитие мысли: «Поэтому при анализе типизации важно найти ее основу, т. е. указать, какие признаки обобщаются, и определить объем той видовой группы, признаки которой выделяются и подчеркиваются как показательные для нее. Этой группой может быть **все** человечество, с его отличительными родовыми свойствами»<sup>173</sup>.

Можно ли изобразить типически все человечество? Если типическое представляет собой соединение единичного и всеобщего, то каким образом человечество можно представить себе в качестве единичного? Разве по отношению ко всему живому и растительному миру? Но литература, по определению Горького, – это человековедение. Здесь нельзя не видеть непоследовательности дефиниций И. Горького.

Теми же категориями, но более последовательно оперирует С. Петров, давая свое определение типического: «В реальной действительности отдельный человек представляет собой единичное, индивидуальное выражение общего, общечеловеческого в его особенной, социально-исторической форме. Этого опосредующего момента в существе человека как общественно-исторической личности не отразили в своем искусстве ни писатели классицизма, ни романтики. В типах, созданных писателями-реалистами, проявляется общечеловеческое (“ничто человеческое мне не чуждо”) в его конкретной национально- и

---

<sup>172</sup> Там же. С. 12–13.

<sup>173</sup> Там же. С. 13.

социально-исторической форме (место, время, среда) и индивидуальном облике («этот»)»<sup>174</sup>. В таком понимании типического как соединения общечеловеческого, проявляющегося в конкретной социально-исторической форме, заключается, по верному утверждению С. Петрова, основа успешного всемирно-исторического процесса развития литературы.

Нарушением типического в художественно-исторической литературе является модернизация, наделение прошлого чертами современности, забвение или игнорирование особенностей «места, времени, среды». Модернизация свидетельствует об отсутствии или недостаточности у писателя исторического чутья и знания изображаемой им эпохи, понимания ее своеобразия. Другим случаем модернизации является не незнание истории, а сознательное приписывание прошлому таких, не свойственных ему особенностей, которые присущи только современности. Об этом пишет Петров: «одну из форм модернизации представляет собой введение в исторический роман таких явлений и фактов прошлого, которые нарочито используются писателем по ассоциации с аналогичными фактами и явлениями современности. Так, В.И. Костылев в своем романе “Иван Грозный” подробно повествует о кознях Ватикана, о русско-английских отношениях потому, что аналогичные проблемы остро стояли в годы написания романа. В “России молодой” Герман увлекся темой шпионажа. Далекое прошлое выступает здесь в качестве простой исторической иллюстрации или аналога современности... Встречаются произведения, в которых авторы заставляют своих героев говорить то, о чем они по условиям времени не могли иметь представления. Например, в романе В. Язвицкого Иван Третий говорит о классовой природе своего государства»<sup>175</sup>.

Нарушается типизация в историческом романе и в том случае, когда писатель слишком архаизирует картины прошлого, натуралистически подходит к воспроизведению жизни минувших времен, ибо заполняющие экран красочные детали, экзотическая предметность, привлекающие внимание читателя своей исключительностью, мешают пониманию главного и существенного.

Необходимо остановиться еще на одном вопросе, связанном с проблемой историзма, – на попытке некоторых исследователей рассматривать значительные произведения из современной жизни как исторические романы. Насколько приемлема такая точка зрения? Действи-

---

<sup>174</sup> Петров С.М. Возникновение и формирование социалистического реализма. М.: Художественная литература, 1970. С. 21.

<sup>175</sup> Петров С.М. Советский исторический роман. С. 463–464.

тельно, историзм лучших произведений, посвященных текущим событиям, неоспорим. В.И. Ленин писал в статье «Некритическая критика»: «...все, что происходит все с большей и большей быстротой перед нашими глазами, есть тоже история»<sup>176</sup>. Принципу историзма подчинена вся литература социалистического реализма, предусматривающая конкретное-историческое изображение действительности. Историзм – в природе всякого великого истинно-художественного произведения, построенного на основах марксистско-ленинского мировоззрения. И это относится не только к тем романам и пьесам, где изображаются события крупного масштаба (Октябрьская революция, гражданская война), но и к тем произведениям, содержание которых составляют менее значительные факты, если только авторы умеют показать связь явлений, единство частного и общего, причинную обусловленность происходящего, перспективность. Это можно сказать в равной мере о романах «Время, вперед», В. Катаева, «Цемент» Ф. Гладкова, «Битва в пути» Г. Николаевой, «Иду на грозу» Д. Гранина и т. д. Никто не станет оспаривать того, что исторический подход необходим при изображении любого социального явления, к какому бы времени оно ни относилось, к настоящему или прошлому. Но значит ли это, что произведения, посвященные современным событиям, можно назвать историческими? Однако именно к такому выводу приходят некоторые теоретики, относя к историческим жанрам ряд произведений из современной жизни. Происходит смешение понятий: историзм как качество всякого хорошего романа, означающее причинную связь явлений, отождествляется с простым отнесением явления к прошлому – и таким образом стирается грань между произведениями о сегодняшнем дне и о минувшем, хотя исторический роман – это особый жанр, имеющий свои специфические особенности.

Еще в 1930-х гг. родилась концепция исторического романа на современном материале. Об этом писали критики А. Старчаков, В. Перцов, литературовед Р. Мессер и др. Они исходили из того, что многие выдающиеся произведения советской литературы, посвященные крупным событиям нашей советской действительности – гражданской войны, Октябрьской революции, коренной ломке тысячелетних устоев деревни и др., могут быть отнесены к историческому жанру.

А. Старчаков в полемике с Л. Цырлиным, автором монографии «Тынянов-беллетрист», оспаривал его положение, что «само по себе настоящее не может быть объектом исторического романа, настоящее исторически не ощущается». А. Старчаков, напротив, утверждал, что

---

<sup>176</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 632.

исторический роман может быть создан на материале сегодняшней действительности, ибо, по его мнению, историческим можно назвать всякий роман, раскрывающий в художественных образах смысл той борьбы, «которую ведет молодое человечество, идущее из предыстории к коммунизму», где показана борьба «за диктатуру пролетариата», где воплощается «исторический смысл современности в подлинных, не вымышленных образах»<sup>177</sup>. Никаких доводов в защиту своей концепции А. Старчаков не приводит, он не называет ни одного произведения, в котором защищаемый им принцип нашел бы осуществление.

Не было ясности и в рассуждениях на это тему у Р. Мессер, автора первой обобщающей работы об историческом романе. Мессер не выступает с какой-либо законченной теорией современного исторического романа, но она также считает признак историзма достаточным для отнесения того или другого произведения в число исторических. Вот почему почти все крупные произведения Горького, такие как «Мои университеты», «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина» рассматриваются ею как исторические. Горький, по мнению Мессер, «был зачинателем исторической темы в советской литературе»<sup>178</sup>.

О «Моих университетах» говорится: «Это было первое произведение советской литературы о прошлом, учившее распознавать противоположность двух культур, видеть в их борьбе отражение значительного исторического конфликта»<sup>179</sup>. Разбирая «Жизнь Клима Самгина» и верно отмечая, что «историзм Горького достиг здесь своей вершины», Р. Мессер без колебаний относит это произведение к историческому жанру, хотя «Жизнь Клима Самгина», как и некоторые другие произведения такого типа («Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого), где история смыкается с современностью, требует особого рассмотрения и определения. «Книга эта явилась новым этапом в развитии советского исторического романа»<sup>180</sup>, – пишет Мессер. В критике уже было обращено внимание на непоследовательность концепции Р. Мессер.<sup>181</sup>

---

<sup>177</sup> Старчаков А. По поводу одной теории // Новый мир. № 1935. С. 253.

<sup>178</sup> Мессер Р. Советская историческая проза. Л.: Советский писатель, 1955. С. 34.

<sup>179</sup> Там же. С. 47.

<sup>180</sup> Там же. С. 112.

<sup>181</sup> «Но когда мы вчитываемся в книгу, мы неожиданно убеждаемся, что историческими романами исследователь называет почти все произведения, в которых есть что-нибудь “историческое”, в том числе и те романы, в которых авторы изображают свое время, своих современников... Если же всякую книгу, где дается историческая обстановка и картина эпохи, относить к историческим романам, то непонятно, почему автор книги в одном ряду с “Петром I” А. Толстого не анализирует его же “Хождение

Наиболее развернуто названную точку зрения проводит в ряде статей писатель С. Злобин. «Очень часто, – пишет он, – наши литературоведы, критики и сами романисты противопоставляют понятия “исторического” и “современного” романа. Я определяю исторический роман не как противоположность *современному*, потому что само понятие “история” не может быть противопоставлено понятию “современность”... Говоря об *историческом* романе, мы должны разуместь под этим понятием роман не только о давно прошедшем и вовсе не обязательно – о давно прошедшем... Как я определяю для себя, специфика исторического романа состоит в том, что историческое художественное произведение, повествуя о жизни и событиях той или другой эпохи, стремится поставить в центре те события, которые оказали значительное влияние на дальнейшую жизнь и судьбы больших человеческих масс, классов и целых народов»<sup>182</sup>.

В другом месте С. Злобин писал: «Понятие историчности для нас независимо от наличия отдельных исторических персонажей, оно независимо и от давности изображаемой эпохи... Мы не можем поставить китайскую стену между историей прошлого и сегодняшним днем. Мы не можем называть историческими художественными произведениями только те, содержание которых относится к давно минувшим эпохам. История продолжается сегодня и так же закономерно продолжится завтра»<sup>183</sup>.

К бесспорно историческим романам С. Злобин относит, исходя из своей концепции, «Мать» М. Горького, «Чапаев» Д. Фурманова, «Разгром» А. Фадеева, «Железный поток» А. Серафимовича, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Тихий Дон» М. Шолохова.

Производя отбор тех произведений, которые можно было бы зачислить в разряд исторических, С. Злобин пользуется двумя критериями: значительностью, масштабностью событий, ставших объектом изображения, и степенью типизации явлений, способностью писателей придать им обобщающую силу. Второй критерий, по мнению Злобина, не позволяет отнести к историческому роману «Молодую гвардию» А. Фадеева, хотя там изображаются факты исторического значения, потому что «автор наряду с закономерными приводит факты, обусловленные случайными, не типическими обстоятельствами... Не

---

по мукам”?)» (Алпатов А. Исследование о советском историческом романе // Вопр. литературы. 1956. № 2. С. 197).

<sup>182</sup> Злобин С. О моей работе над историческим романом // Советская литература и вопросы мастерства: Сб. Вып. 1. М.: Советский писатель, 1957. С. 145–146.

<sup>183</sup> Злобин С. Воспитательное значение советской художественно-исторической литературы // О детской литературе: Сб. М.; Л.: ГИДЛ, 1950. С. 314–315.

взвесив критически закономерность и типичность отдельных фактов, автор позволил сюжету пойти по пути случайной, хотя и документированной, действительности»<sup>184</sup>.

По тем же мотивам не включена в число исторических повесть В. Катаева «Белеет парус одинокий», где отображаются события 1905 года, восстание на броненосце «Потемкин», «ибо книга не поднялась до уровня, когда художественный образ начинает играть философскую роль, когда он служит для раскрытия исторического явления во всей глубине его взаимосвязей и взаимозависимостей»<sup>185</sup>.

С другой стороны, в романе М. Шолохова «Поднятая целина» «события коллективизации сельского хозяйства изображены местными и случайными по форме, но изображены так, что исторический процесс в его общих закономерностях просвечивает сквозь местные и внешне случайные факты». Поэтому «это все же исторический роман»<sup>186</sup>.

Таким образом, С. Злобин, зачисляя одни произведения в разряд исторических, отказывая другим в этом принципе, руководствуется мерилем, которое нельзя не назвать приблизительным и неточным. Где проходит граница между событием крупным и менее крупным? И когда изображение этого события можно назвать вполне типичным, а когда недостаточно типичным, чтобы судить о его историчности или неисторичности? Эти вопросы могут по-разному решаться разными авторами. Например, «Молодую гвардию» А. Фадеева С. Злобин отказывается считать историческим романом, а М. Сиротюк включает его в историческую прозу»<sup>187</sup>.

При таком подходе к определению жанра нельзя избежать субъективности и произвола, ибо отсутствует критерий, который не вызывал бы разных истолкований.

Опровержением теории С. Злобина занимались многие исследователи. Они указывали прежде всего на то, что роман, который мы называем историческим, нельзя определять только по признаку историзма: чтобы избежать путаницы понятий, историческим следует считать только такой роман, который исследует то, что стало достоянием истории, что «отошло в прошлое».

Автор большой монографии об украинском историческом романе М. Сиротюк, возражая против концепции С. Злобина, проявляет нерешительность и уклончивость в изложении собственного мнения.

---

<sup>184</sup> Злобин С. Воспитательное значение... С. 340.

<sup>185</sup> Там же. С. 339.

<sup>186</sup> Там же. С. 340.

<sup>187</sup> См.: Сиротюк М.И. Український радянський історичний роман. С. 29.

С одной стороны, критик признает, что только «опыт прошлого» должен быть предметом исторического романа, с другой – он не знает, как же быть с теми произведениями, где изображаются факты сегодняшней жизни, имеющие крупное, непреходящее значение. И невольно, становясь почти на точку зрения С. Злобина, М. Сиротюк заявляет, что такие произведения на современную тему, как «Люди с чистой совестью» П. Вершигоры, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Партизанская искра» А. Гончара, «можно было бы» зачислить в историко-художественную прозу, «но делать этого не следует и, очевидно, нельзя»<sup>188</sup>.

Если «можно», то почему же «не следует и нельзя»? Автор колеблется между двумя точками зрения. Он как будто соглашается, что названные произведения нельзя относить к историческим, но их историческая значительность настолько велика, что, казалось бы, дает на это известные основания.

Более тонко и аргументированно спорит со С. Злобиным Г. Ленобль. Он справедливо отмечает, что Злобин, относя к историческим романам «Мать» М. Горького или «Поднятую целину» М. Шолохова, забывает о таком существенном признаке исторического романа, как «соотношение прошлого и настоящего, как историческая перспективность, всегда так или иначе вводимая писателем в ткань своего произведения»<sup>189</sup>.

Говоря об особенностях исторического романа, Г. Ленобль останавливается на двух его признаках. «Во-первых, наш исторический роман и историческая пьеса раскрывают в живых образах *преемственную связь* между прошлым и настоящим народа; они показывают, как выработывалась народом его освободительные и революционные *традиции*. Во-вторых, наш исторический роман и историческая пьеса дают понять и почувствовать, каким огромным расстоянием *разделены* наше прошлое и настоящее»<sup>190</sup>.

Разделяет исторические и современные произведения, прежде всего, различие в подходе к изображаемой действительности, различное соотношение настоящего и прошлого. Историческим можно назвать такое произведение, где между прошлым и настоящим существует «средостение». Там, где этого «средостения», отграничивающего настоящее от прошлого, нет, где они смыкаются, как в «Хождении по му-

---

<sup>188</sup> Там же.

<sup>189</sup> Ленобль Г. История и современность. К спорам об историческом романе // Дружба народов. 1959. № 11. С. 216.

<sup>190</sup> Там же. С. 219.

кам» или в «Тихом Доне», можно говорить в лучшем случае об их полусторичности с преобладанием черт современного романа.

На том же нивелировании понятий основано возникновение другой теории, которая была выдвинута грузинским писателем К. Гамсахурдиа. Если С. Злобин романы о современности называет историческими, то К. Гамсахурдиа, наоборот, всякий исторический роман склонен считать современным. Он пишет: «Л. Толстой немало писал о событиях ему не современных, а Флобер – о пунических войнах, но он не обозначали свои романы термином “исторический”... Если писатель данной эпохи нашел себе тему, которая корреспондирует с вопросами своей эпохи, то он пишет современный роман»<sup>191</sup>.

Несмотря на противоположность выводов, принципиального различия между этими теориями нет: обе они отождествляют понятия «исторический» и «современный». «Разноречие между С.П. Злобиным и К.С. Гамсахурдиа, – пишет Г. Ленобль, – не столь велико, как это может показаться на первый взгляд. Все дело, если разобраться, сводится к тому, что чисто словесным способом снимается серьезный, принципиальный вопрос о специфике исторического романа, о его реально существующих особенностях»<sup>192</sup>.

Всякий исторический роман, в котором затрагивается какая-либо важная социальная или национальная проблема, может представить большой интерес для современников, не становясь от этого современным. Гамсахурдиа, очевидно, создал свою неверную теорию, защищаясь от обвинений, что он «убегает от современности, увлекая за собой чуть ли не всю грузинскую литературу»<sup>193</sup>. Можно думать, что позиция К. Гамсахурдиа является реакцией на многочисленные вульгаризаторские рассуждения, направленные против исторического романа как якобы романа аполитичного.

Действительно, такие обвинения предъявлялись критикой К. Гамсахурдиа, о чем он сам писал: «Двадцать лет я трудился над тетралогией “Давид Строитель”. В ней я силился дать художественную панораму той великой борьбы, которую вели против номадского варварства и мракобесия грузины, русские и армяне. Спрашивается, чем я согрешил перед современностью?»<sup>194</sup>

Однако, как пишет Г. Ленобль, ни в формулировках С. Злобина, ни в формулировке К. Гамсахурдиа не учитывается «в живых образах пре-

---

<sup>191</sup> Гамсахурдиа К. Непроизнесенное слово // Дружба народов. 1959. № 7. С. 214.

<sup>192</sup> Ленобль Г. История и современность. С. 215.

<sup>193</sup> Гамсахурдиа К. Непроизнесенное слово. С. 213.

<sup>194</sup> Там же. С. 212.

емственная связь между прошлым и настоящим народа»<sup>195</sup>, т. е. основная примета советского исторического романа.

Рассмотрение разных точек зрения приводит к выводу, что историзм в советском историческом романе имеет свои особенности в отличие от историзма в широком смысле слова, присущего всей художественной литературе.

Историзм предполагает конкретное, *в рамках определенного времени и определенного места*, отражение исторической действительности; отсутствие прямых или косвенных указаний на время и место снижает типичность изображения исторической действительности.

Историзм советского исторического романа, выражая оптимистический взгляд писателей на ход развития человеческого общества, включает *перспективность*, которая в отличие от романа на современную тему имеет конкретный характер, указывая на известные читателю последующие высшие формы общественной жизни, конечным звеном которой является наша современность. *Связь с современностью*, осуществляемая в той или иной форме, – неотъемлемый признак полноценного советского исторического романа.

Особенностью историзма в советском историческом романе является также обязательное наличие *двух точек зрения* на события прошлого. При оценке поступков и психологии людей минувших эпох принимается во внимание естественная ограниченность их мышления, объясняемая историческими условиями, и в то же время авторы произведений должны доносить до читателя нашу точку зрения, диктуемую марксистско-ленинским мировоззрением. Истинный историзм не допускает ни вульгаризаторских мерок в интерпретации людей и событий прошлого, ни объективистско-бесстрастного отношения к ним.

Способ *информации* в историческом романе (через документ) накладывает свой отпечаток на всю структуру произведения и отражается на характере историзма. Исследуя связи и закономерности исторического процесса, писатели, подчиняясь давлению письменных источников, во избежание отрыва от исторической правды оказываются *ограниченными в творческом вымысле* как средстве создания типичных характеров.

---

<sup>195</sup> Ленобль Г. История и современность. С. 219.

### Разновидности исторического романа и их специфика

#### 9.1. Роман без индивидуальной интриги

В этом разделе речь будет идти о романе А. Новикова-Прибоя «Цусима» и о той борьбе, которая завязалась вокруг него по вопросу о его жанровой природе.

«Цусима» – это весьма своеобразный вид художественного произведения, в котором как ни в каком другом, эпическое свободно соединяется с лирическим. Это необычное сочетание объясняется особым положением автора по отношению к объекту изображения. Автор выступает здесь не только как повествователь, но и в качестве героя произведения, участника описываемых исторических событий. В связи с этим в создании произведения писатель пользуется двумя методами.

Как исторический романист Новиков-Прибой опирается на весь имеющийся печатный материал и архивные документы, которые он с величайшей тщательностью изучает, подвергает критической проверке, отбору и обобщению, стараясь разглядеть истину в разноречивых порой сведениях и уловить существенное. Как участник событий и очевидец Новиков-Прибой вносит в повествование многое из собственных воспоминаний, из лично пережитого. В лице автора соединяются, таким образом, художник-романист и мемуарист. Не всегда мирно уживаются в авторе эти две ипостаси. Выпуская в свет свой роман в 1932 г., писатель, вооруженный материалистическим пониманием истории, ленинской оценкой дальневосточных событий, знал, что поражение России в войне с Японией приближало крах империи, подготавливало взрыв революционных сил. В статье «Падение Порт-Артура» Ленин писал: «Не русский народ, а самодержавие пришло к позорному поражению. Русский народ выиграл от поражения самодержавия. Капитуляция Порт-Артура есть пролог капитуляции царизма»<sup>196</sup>. Но как участник событий баталёр Новиков, от имени которого ведется повествование, переживает гибель эскадры и каждого отдельного корабля как подлинную трагедию и сообщает читателю каждой страницей своего романа это восприятие цусимской катастрофы. Как согласовать эти две точки зрения? Можно ли их согласовать? Перед этим вопросом иногда с недоумением останавливалась и критика. Вс. Вишневский писал, стараясь найти принципиальное решение этого противоречия: «Я хочу спросить себя и других: как, какими ме-

---

<sup>196</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 158.

тодами сочетать пораженческую установку с субъективным отношением к массе страдающих и гибнущих солдат и матросов... Как интересно было бы и принципиально ново произведение об империалистической войне с *органической авторской* пораженческой установкой. Оно потребовало бы у автора мощного преодоления ряда субъективных, старых мыслей и чувств»<sup>197</sup>.

Но осуществление этого принципа, очевидно, возможно было бы только в тот случае, если бы автор не был одновременно и героем своего произведения. В «Цусиме» же наблюдается любопытный парадокс: автор понимает прогрессивное значение поражения России и в то же время дает выход и другим чувствам.

Писатель находит выход: он поручает выявлять разум истории революционно-настроенному инженеру Васильеву, который в монологах и диалогах высказывает пораженческие идеи, постепенно усваиваемые и баталером Новиковым, и другими матросами, и таким образом в романе проводится современная точка зрения на события.

Естественной психологической коллизии в сознании автора, о которой идет речь, не захотели, однако, понять некоторые критики, пытавшиеся занять в суждениях о романе «ортодоксальную» позицию. Они видят недостаток в том, что писатель наделяет своих героев мыслями и чувствами, свидетельствующими о непонимании исторического значения русско-японской войны. Так, С. Варшавский в обширной статье, посвященной «Цусиме», ставит в вину писателю, что он «воспроизводит свои думы и настроения такими, какими они отложились в его памяти», что он «показывает беспросветность настроения моряков, не дает сознания того, что эта катастрофа – лишь эпизод на пути дальнейшей борьбы с русским самодержавием, эпизод трагический, но открывающий массе глаза»<sup>198</sup>.

Варшавский при этом ссылается на те высказывания Новикова и Васильева, в которых выражается ненависть к беспощадному, жестокому врагу и опасения за судьбу эскадры.

Но психология даже революционно мыслящего Васильева, не говоря уже о других, менее сознательных лицах, не могла не заключать в себе некоторой двойственности. Не мог же Новиков-Прибой заставить своих героев думать, когда топили их корабли и когда они сами низвергались в пучины моря, что поражение в этой войне и их собственная гибель – это факты не «беспросветные», потому что они

---

<sup>197</sup> Вишневский Вс. О «Цусиме» Новикова-Прибоя // Литературный критик. 1935. № 5. С. 114–115.

<sup>198</sup> Варшавский С. «Цусима» Новикова-Прибоя. // Звезда. 1933. № 6. С. 154.

являются залогом победы революции. Это было бы фальшью, а не правдивым изображением характеров.

То обстоятельство, что события в «Цусиме» излагаются от лица участника и очевидца, что они пропущены через его индивидуальное восприятие, что в книге приводятся только подлинные факты без привлечения вымышленной интриги, вызывало у некоторых критиков сомнение, может ли это произведение рассматриваться как исторический роман и не будет ли более правильным отнести его к мемуарной литературе. Ссылки на подобного рода высказывания мы находим в статьях В. Бойчевского<sup>199</sup>, Д. Горбова<sup>200</sup>. В. Перцов в рецензии на «Цусиму» полемизирует с теми, кто отказывает Новикову-Прибой в признании его романистом: «Когда широкий успех “Цусимы” среди читателей определился, приходилось слышать от иных литераторов мнение, что успех этот не столько по “вине” автора, сколько независимо от него объясняется самим “материалом”»<sup>201</sup>.

С. Сергеев-Ценский, высоко отозвавшись о «Цусиме», которой он посвятил статью, также склонен был относить ее достоинства частично за счет материала, значительного самого по себе, и за счет участия множества корреспондентов автора, которые как бы сотрудничали с ним. «Метод опроса участников – сделал “Цусиму” Новикова-Прибой произведением, к созданию которого был сознательно и явно привлечен огромный круг людей; творчество стало как бы соборным, народным»<sup>202</sup>. Но утверждение о «соборности» творчества не может не умалять роли писателя как творца своего произведения, а с другой стороны, участие тех, кто снабжал автора необходимыми сведениями, придает преувеличенное значение. Сообщение писателю исторических материалов, нужных для романа, не является творческим участием в его создании. Творческий процесс только тогда и начинается, когда материал собран. Сам Новиков-Прибой не раз говорил, какой колоссальный труд нужно было приложить для того, чтобы из массы писем, воспоминаний, фактических справок, устных рассказов очевидцев извлечь необходимое для претворения его в образ: «Видите эти увесистые папки? Это все материалы, присланные в последнее время цусимцами, дневники, воспоминания, письма и т.п. Огромная руда, из которой нужно было выплавить вот эту главу»<sup>203</sup>.

<sup>199</sup> *Бойчевский В. А.* Новиков-Прибой // Новый мир. 1937. № 10. С. 231.

<sup>200</sup> *Горбов Д.* Мастерство жизненной правды // Новый мир. 1933. № 7–8. С. 377.

<sup>201</sup> *Перцов В.* Панорама цусимского боя // Художественная литература. 1935. № 6. С. 1.

<sup>202</sup> *Сергеев-Ценский С.* Цусимой рожденный // Новый мир. 1933. № 1. С. 220.

<sup>203</sup> *Роцин Я.* В лаборатории писателя // Литературная газета. 1937, № 15.

С. Сергеев-Ценский отказался признать «Цусиму», как и другое произведение о русско-японской войне, «Порт-Артур» А. Степанова, историческими романами и назвал их мемуарными произведениями. «Цусима» «и по форме своей совсем не роман, а “Порт-Артур”, хотя и имеет все данные называться романом, тем из менее не “исторический” роман. И “Цусима”, и “Порт-Артур” написаны участниками событий. Новиков-Прибой и не мудрствовал лукаво, а просто писал от первого лица типичные мемуары»<sup>204</sup>.

Отсутствие сюжета в обычном смысле слова, кажущаяся безыскусственность изложения, простота композиции, повествование от первого лица – все это многих вводило в заблуждение и заставляло думать, что «Цусима» не обладает качествами, необходимыми для признания ее историческим романом. Но если судить не по этим внешним признакам, а по глубине и характеру художественного отражения действительности, то «Цусима» законным образом должна занять место среди произведений художественно-исторической эпики.

Критика совершенно справедливо подчеркивала каждый раз эпическую широту произведения, полноценность художественных образов, изобразительную яркость языка, хотя по-разному определяла эпический характер «Цусимы». Роман называли «бессюжетным эпосом»<sup>205</sup>, «эпопеей»<sup>206</sup>, «исторической поэмой»<sup>207</sup>, «исторической повестью»<sup>208</sup>. Мемуарный стиль действительно очень сильно представлен в «Цусиме», но не он определяет общий характер произведения. Если бы А. Новиков-Прибой ограничил себя узкими рамками мемуарного жанра, он никогда не мог бы создать грандиозного произведения, каким является «Цусима».

А. Новиков-Прибой сам осудил мемуарную форму, в какой был задуман роман и какая не могла удовлетворить его в дальнейшем, когда он перешел от изображения отдельных эпизодов войны к воспроизведению события в целом. «Вот я в “Цусиме” допустил громадную ошибку, – говорил он, – написал роман от первого лица. Вначале мне самому не ясны были масштабы романа, и я думал, что этот прием вывезет. И никто не остановил меня. Но когда пришлось писать батальные сцены, я понял непригодность “первого лица”. Рассказчик, матрос, нахо-

---

<sup>204</sup> Из письма С. Сергеева-Ценского к автору настоящей работы от 18 февраля 1951 г.

<sup>205</sup> Вишневский В. С. О «Цусиме» Новикова-Прибоя. С. 114.

<sup>206</sup> Горбов Д. Мастерство жизненной правды. С. 377.

<sup>207</sup> Заславский Д. Современная история // Литературный критик. 1933. № 1. С. 78.

<sup>208</sup> Судачков А. Трагическая авантюра царизма // Художественная литература. 1933. № 1. С. 6.

дящийся на броненосце “Орел”, не может видеть того, что происходит на других кораблях. Тут начинается “условность” и фальшь. Кроме того, излагая события от первого лица, я лишал себя возможности изобразить психологию солдат и офицеров. Это привело почти к очерковой форме. Так писать исторические романы нельзя. Например, я даю внешний облик адмирала Рожественского и других офицеров флота, описываю их поступки. А ведь они живые люди. Они что-то думают, переживают. И я не могу об этом сказать: прием связывает!»<sup>209</sup>

Правильно ставит вопрос А. Дымшиц, указывая на то, что мемуаристом Новиков-Прибой был в ранних рассказах и очерках о цусимской трагедии, печатавшихся в 1906–1909 гг. («Безумцы и бесплодные жертвы», «За чужие грехи», «О гибели эскадренного броненосца “Ослябя”», «Возвращение из плена» и «Встреча Пасхи»). Но между этими произведениями и «Цусимой» громадная разница в смысле широты кругозора и понимания связей между событиями. Можно сказать, они написаны «двумя существенно различными в идейном отношении авторами»<sup>210</sup>. Ранние очерки писателя имеют ясно выраженный мемуарный характер, они отличаются «натуралистически-поверхностным показом вещей и событий», «пацифистскими» тенденциями, «близорукостью» в понимании причин войны. «Ранние очерки матроса Новикова – это лицо писателя, стоящего на революционных позициях, но не поднявшегося еще до сознательной революционности пролетариата... “Цусима” Новикова-Прибоя – это книга пролетарского писателя»<sup>211</sup>. В «Цусиме» Новиков-Прибой выступает уже как романист, для которого его ранние очерки и рассказы были таким же «сырьем», как и другие исторические, архивно-документальные, мемуарные источники, и они должны были подвергнуться такой же «экспертизе», такому же подчинению «идейному замыслу вещи», как прочие документы.

В своей работе над «Цусимой» писатель пользуется всеми обычными приемами творческой переработки материала. В критической литературе неоднократно отмечались те поэтические средства, которыми располагал Новиков-Прибой-художник. В. Бойчевский писал: «Создавая “Цусиму”... Новиков-Прибой дал точное воспроизведение всех событий, не вводя в художественную ткань романа вымышленных лиц... Но глубоко ошибся бы тот, кто “Цусиму” подвел бы под категорию мемуарной литературы, не увидел бы в ней больших худо-

---

<sup>209</sup> Арамилев И. А.С. Новиков-Прибой. Страницы воспоминаний // Знамя. 1946. № 10. С. 174–175.

<sup>210</sup> Дымшиц А. Как работал А.С. Новиков-Прибой над «Цусимой» // Резец. 1934. № 12. С. 23.

<sup>211</sup> Там же.

жественных обобщений»<sup>212</sup>. Действительно, высокохудожественным произведением «Цусиму» делает и строгий отбор черт, ярко характеризующих определенные явления, и создание типически-обобщенных образов людей – участников всех этих трагических событий, и раскрытие социальных взаимоотношений во всей их сложности.

А. Новиков-Прибой создает в «Цусиме» не портреты отдельных лиц, а типические образы. Центральный герой романа, баталер Новиков, обрисован вполне объективно, он передает настроения революционных представителей матросской массы в эту эпоху. Свой интерес к личности Рожественского сам писатель объяснял стремлением в единичном найти общие черты. «Я уделяю ему много внимания, – говорил он, – еще и потому, что в российском императорском флоте он представляет собой размноженный тип».

Множеством фактов автор создает представление о реакционной сущности большинства офицеров эскадры, которые с барским пренебрежением смотрели на матроса, издеваясь над ним, чувствуя свою безнаказанность. Верх бесчеловечного отношения к «нижним чинам» – поведение «бешеного адмирала» Рожественского. Достаточно одного эпизода, – а их много, – чтобы понять сущность этого человека.

Адмирал, поднимаясь на мостик, услышал, как один комендор, разговаривая со своим товарищем насчет обеда, произнес:

– Пусть начальство подавится этой гнилой солониной, а я даже не притронусь к ней.

Когда он заметил адмирала, было уже поздно. Комендору пришлось предстать перед грозными глазами начальника. Загромыхали слова, отдельные, тяжелые, как чугунные гири:

– Ты, стервец, что болтаешь? Тебе ветчины с горошком захотелось или рябчиков в сметане?

Адмирал стоял на трапе, а комендор – на палубе, ноги первого находились на уровне плеч второго. Виновник, отдавая честь, откинул голову назад и застыл в жутком ожидании. Адмирал сказал ему еще несколько слов, а потом своей тяжелой ступней, обутой в блестящий ботинок, ударил его по лицу и, не глядя на свою жертву, поднялся на мостик.

Комендор глухо крикнул и повалился на палубу. Все лицо его моментально превратилось в кровавое мясо. Он встал на колени и замотал головой, разбрызгивая по палубе кровавые пятна. По распоряжению вахтенного начальника его отвели в операционный пункт. Там уже выяснилось, что у защитника родины были разбиты зубы, рассечены губы и раздроблена переносица.

---

<sup>212</sup> Бойчевский В. А. Новиков-Прибой // Новый мир. 1937. № 10. С. 231–232.

...На мостике, под раскинутым тентом, адмирал сидел в кресле, расстегнув китель и представляя легкому бризу волосатую грудь, мрачный и усталый, как будто совершил тяжелый подвиг<sup>213</sup>.

Писатель не просто описывает факты по принципу хронологической последовательности или пространственной смежности, как некоторые пытались доказывать на дискуссии о «Цусиме» в 1933 г.<sup>214</sup>, а отбирает их, руководствуясь определенной идеей, организующей весь материал. И. Эвентов правильно характеризует метод писателя, утверждая, что он выбирает из множества возможных именно те эпизоды, которые рисуют цусимское бедствие и вскрывают вместе с тем его зримых и незримых виновников. «Детализируя цусимский бой до каждого корабля и транспорта, писатель шаг за шагом развертывает картину чудовищного преступления, которое совершало царское самодержавие»<sup>215</sup>.

О значении идейного замысла как основного стержня произведения говорит В. Перцов: «Передовая политическая идея позволила Новикову-Прибою организовать своеобразный исторический материал, действительно не прибегая к романным штампам, а найдя в нем опорные точки для композиции вещи. В этом мастерство Новикова-Прибоя как политического агитатора и художника истории»<sup>216</sup>.

Д. Заславский отдает должное опытности писателя, сумевшего создать громадное полотно, на котором изображены в строгой системе «десятки судов, тысячи людей, океаны, континенты и вся Россия эпохи первой революции». «И все это множество материала уложено здесь с мастерством опытного литературного конструктора, повесть движется очень стройно, складно, в полном согласовании основного сюжета и множества побочных эпизодов»<sup>217</sup>.

Хотя в «Цусиме» нет обычных сюжетных связей, основанных на индивидуальной интриге, автор добивается цельности и единства произведения иными художественными средствами: он изображает в качестве главного действующего лица массу во всех перипетиях ее многообразной жизни – в несении службы на походе, в столкновениях матросов с судовым начальством, в огне сражений, в политических волнениях, в томительные дни плена. Коллективный герой романа показан политически растущим, по временам глухо волнующимся в свя-

---

<sup>213</sup> *Новиков-Прибой А.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М.: Правда, 1963. С. 359.

<sup>214</sup> См.: Литературная газета. 1933. № 6.

<sup>215</sup> *Эвентов И. А. С.* Новиков-Прибой. «Цусима» // Звезда. 1935. № 6. С. 256–257.

<sup>216</sup> *Перцов В.* Панорама цусимского боя. С. 3.

<sup>217</sup> *Заславский Д.* Современная история. С. 74.

зи с развитием революционных событий в Россия, негодующим по поводу преступных действий царского правительства и распоряжений бездарных командиров. Именно в этом выражается стройность композиции произведения. «Герой романа Новикова – не отдельной человек, – читаем мы в одной статье, – а вся тихоокеанская эскадра»<sup>218</sup>.

Писатель показывает разные этапы нарастания недовольства матросской массы, направленного прежде всего против флотского начальства и вырастающего в революционный протест против всей монархической прогнившей системы.

Вначале это озорство, это отдельные детские выходки против начальства, в которых выражается пробуждающийся гнев матросов, начинающих понимать бессмысленность войны с Японией.

Роман наполнен эпизодами, выражающими возмущение, неподчинение начальству, брань в адрес командиров. Тут и «богохульные» разговоре кочегара Бакланова, допрашивающего священника: «Почему негры не могут попасть в царство небесное? Разве негры виноваты, что они родились в Африке? За что же Бог будет их казнить? Выходит, что он вовсе не милосердный, а наоборот, злой палач»<sup>219</sup>.

Тут и проделки над ненавистным мичманом Воробейчиком, которого матрос дергает во время сна за ногу с криком «пожар». Пока что волнения среди матросов возникают из-за плохой пищи, из-за черствого хлеба, гнилого мяса, рукоприкладства. В дальнейшем слухи о неудачах войны на Дальнем Востоке, о гибели артурской эскадры приводят к политическому прозрению матросов. «Под влиянием последних событий у нас на броненосце матросы все больше и больше теряли веру в самодержавный строй России. Поход на Дальний Восток рассматривался как безнадежное предприятие, которое могла затеять только обезумевшая высшая власть, не считаясь с тем, что это грозит гибелью флота и людей. А отсюда пошло другое: в команде исчезла бессловесная покорность перед начальниками. Участились случаи нарушения дисциплины. Комендор Бутлай на ругань одного лейтенанта ответил сам отъявленной руганью. Оскорбленный начальник не бросился на него с кулаками как это было раньше»<sup>220</sup>.

Писатель показывает, как неорганизованные выступления постепенно под влиянием передовых матросов начинают уступать место планомерным действиям. Когда один из матросов хочет бросить бомбу в кают-компанию, его останавливают: к восстанию надо готовиться

---

<sup>218</sup> *Судачков А.* Трагическая авантюра царизма. С. 7.

<sup>219</sup> *Новиков-Прибой А.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. С. 130.

<sup>220</sup> Там же. С. 172–173.

более организованно. Оно должно произойти по приходе во Владивосток, чтобы сговориться с сухопутными войсками о едином фронте<sup>221</sup>.

После окончания войны, после событий 9 января солдаты и матросы, возвращающиеся из плена, полны решимости вести борьбу не с отдельными лицами, а с монархическим режимом. «Это были другие люди, – говорит автор, – не те, какими я знал их, когда мы отравились на войну».

Тот самый кочегар Бакланов, который раньше способен был только на озорство, теперь проявляет широкое понимание задач, стоящих перед рабочим классом. Об этом свидетельствует его речь, исполненная революционного мужества и уверенности в победе свободы:

Дорогие цусимцы! Вы сами видели, как здесь гибли наши товарищи. За что они приняли смертную казнь? Кто в этом виноват? Теперь нам известно, где скрываются главные преступники. Я не знаю, как вы, а я буду рвать им головы. Я не уйму до тех пор, пока в моей груди будет биться сердце. Мы все будем воевать, но только не за корейские дрова, а за нашу будущую, лучшую жизнь. Двинемся на внутренних врагов. Как японцы топили здесь наши корабли, так и мы утопим в крови весь царский строй.

– Правильно! – гаркнуло несколько голосов.

– Все сметем к чертовой матери! – возбужденно подхватили другие голоса.

Кочегар Бакланов продолжал:

– Будем выкорчевывать по всей нашей стране всех прежних заправил, как выкорчевывают пни в лесу...<sup>222</sup>

Рост революционного сознания матросов и является тем стержнем, который объединяет в одно целое все многочисленные сцены и эпизоды и создает романное единство «Цусимы» в идейно-тематическом и художественном плане.

Рассмотренные мнения о «Цусиме» носили в основном полемический характер: они были направлены против тех, кто печатно или устно отказывался признать «Цусиму» полноценным историческим романом. Отказ этот объясняется очевидно новизной и оригинальностью художественной системы «Цусимы». Как выразился один из литераторов, этот роман ломает жанровые каноны.

Автор ввел в свое произведение много новых компонентов – отсюда и растерянность критики в определении жанра романа<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> Там же. С. 493–494.

<sup>222</sup> Там же.

<sup>223</sup> Литературная газета. 1933, № 6. Выступление Л. Рейзена.

Однако если исходить из того, что своих индивидуальных героев А. Новиков-Прибой поднимает до уровня типических, что произведению он сумел придать законченность, цельность и глубину, что в романе, как во всяком художественном произведении, есть творческий вымысел и догадка – в изображении душевного мира героев, их чувств и мыслей, то «Цусиму» можно признать произведением большого художественно-синтетического плана.

«Цусима» является новым типом художественного произведения, и этот тип не противостоит жанру исторического романа, а образует в его рамках особую разновидность.

Если расположить все исторические романы в одном ряду по степени участия в сюжетном действии исторических лиц, с одной стороны, и с другой – вымышленных персонажей, то в одном конце можно будет поместить такие произведения, как романы Эркмана и Шатриана или «Повесть о двух городах» Диккенса, в которых подлинные исторические деятели полностью отсутствуют; близко к ним расположатся романы, в которых историческим лицам отведена минимальная роль, как в «Шуанах» Бальзака, «Соборе Парижской богородицы» Гюго или «Саламбо» Флобера. К средним звеньям может быть отнесено большинство советских исторических романов, где соотношение героев одной и другой категорий резко меняется в сторону преобладания подлинных лиц над частными, вымышленными. Роман «Цусима», в котором вымышленным лицам не отводится никакого места, будет стоять на другом конце ряда. Ошибочной является тенденция выводить «Цусиму» совсем из категории исторических романов.

А. Новиков-Прибой сам понимал, что он идет особым путем, создавая «Цусиму», но он никогда не соглашался с тем, что его метод расходится с общими принципами, по которым строится советский роман. «Анатоль Франс говорил, что роман без любви все равно, что каша без масла: будешь есть без удовольствия. У меня в “Цусиме” нет любовной интриги. Однако роман читают. И не я один создал книги без любви. В этом новаторство советской литературы. Пусть критика подумает и об этом»<sup>224</sup>. Современная критика, как и значительная часть критики 30-х годов, не выражает сомнения в том, что «Цусима» – это своеобразно построенный исторический роман, исторический роман без индивидуальной интриги.

---

<sup>224</sup> Арамилев И. А.С. Новиков-Прибой. Страницы воспоминаний. С. 175.

## 9.2. Историко-биографический роман (к проблематике жанра)

Вместе с развитием социально-исторического романа в советской литературе развивалась его самостоятельная ветвь – роман историко-биографический. В конце 20-х и особенно в 30-е годы появились десятки романов о писателях, художниках, архитекторах, политических деятелях. В критике высказывалось даже опасение, что этот жанр начинает «оттеснять на задний план все остальные виды художественной литературы»<sup>225</sup>.

Однако в качественном отношении не все романы этой группы стояли на должной высоте. Многие авторы рассматривали биографический роман как более «легкий» жанр, не требующий глубоких исторических знаний и больших творческих усилий. Некоторые писатели ограничивались первичной обработкой биографических и мемуарных материалов, не утруждая себя установлением многообразных связей героя с эпохой, художественным обобщением фактов, глубоким проникновением в психологию исторических лиц. На этой почве стало возможным появление в 20-х годах множества так называемых «литературных монтажей», или биографических романов монтажного типа.

Иные писатели, следуя западным образцам, увлекались изображением интимных сторон жизни героев, в ряде произведений принижалось значение великих деятелей нашей литературы, иногда творческое воспроизведение жизни героя подменялось нагромождениями документов и др.

Резкой критике подверглись в свое время биографические романы Л. Гроссмана о Пушкине и Достоевском. По мнению Е. Усиевич, они отражали «взгляды и предрассудки наиболее отсталых представителей эпохи, им изображаемой»<sup>226</sup>. В романе «Записки д'Аршиака» искаженно изображается жизненная трагедия Пушкина, закончившаяся его гибелью, и совсем обходится творчество поэта, а в романе о Достоевском «Рулетенбург» творчество рассматривается лишь в той мере, в какой оно отражает биографические факты. «Скольжением по поверхности явлений» называет критик метод Гроссмана.

К основным недостаткам биографических романов о писателях критика справедливо относила оторванность биографии от общественной жизни и неумение частную жизнь героя связать с его творческой деятельностью. Неудачны были в этом отношении повести Сер-

<sup>225</sup> Лундберг Евг. Правда или вымысел? // Литературная газета. 1940, 10 июля.

<sup>226</sup> Усиевич Е. Исторические романы Леонида Гроссмана // Литературный критик. 1933. № 3. С. 54.

геева-Ценского о Гоголе и Пушкине. В повести «Гоголь уходит в ночь», по определению рецензента, «нет самого необходимого элемента для изучения жизни писателя, нет эпохи, его создавшей»<sup>227</sup>. В другой повести Пушкин изображен «с чисто внешней стороны, без всякой попытки раскрыть богатейшее содержание внутренней жизни поэта»<sup>228</sup>.

Отрицательную оценку в критике получила «Тринадцатая повесть о Лермонтове» П. Павленко: в вину автору было поставлено то, что образ поэта «абстрагирован от окружающих условий тогдашней жизни»<sup>229</sup>.

М. Серебрянский, характеризуя многие биографические произведения, писал: «Плохи еще у нас исторические романы о писателях! За малым исключением (Тынянов, Форш), произведения эти большей частью и в лучшем случае представляют собой очень незатейливое рукоделие, наспех сколоченные книги и, почти как правило, сдобренные основательной дозой пошлости. Лучшим средством борьбы против этого может быть и более активное участие советских литературоведов в обсуждении этих книг и разработка этой тематики лучшими нашими историческими романистами»<sup>230</sup>.

С начала 30-х годов историко-биографический роман начинает постепенно освобождаться от многих недостатков, характерных для предыдущего периода, и вступает на прочный путь развития в связи с все большим проникновением принципов социалистического реализма в исторический жанр.

Этому способствовали многие факты. Постановление ЦК ВКП(б) от 25 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», призвавшее писателей к активному участию в социалистическом строительстве, к созданию утверждающего искусства, решения XVII съезда ВКП(б), направленные на дальнейшее развитие социалистического демократизма, – все эти факты вдохновляли советских писателей и вносили существенные коррективы в их понимание своих творческих задач.

Галина Серебрякова писала, приступив к работе над трилогией о Марксе: «Социалистический реализм должен найти свое применение и в области исторического романа. Это возможно только на основе

---

<sup>227</sup> Литовцева К. С. Сергеев-Ценский. Гоголь уходит в ночь // Новый мир. 1934. № 3. С. 201.

<sup>228</sup> Усиевич Е. Творческий путь Сергеева-Ценского // Литературный критик. 1935. № 3. С. 112.

<sup>229</sup> Бороздин И. Повесть о Лермонтове // Красная новь. 1933. № 6. С. 205.

<sup>230</sup> Серебрянский М. Советский исторический роман // Литературная учеба. 1936. № 9. С. 119.

правильного понимания прошлого, к которому советский исторический роман может и должен подойти по-новому»<sup>231</sup>.

Особое внимание уделяется теперь изучению жизни выдающихся людей прошлого. По инициативе А.М. Горького в 1932 г. было решено приступить к изданию биографий крупных деятелей науки, политики, литературы, искусства, чтобы показать, какой вклад они сделали в историю нашей страны.

Ценные указания содержались в статье Н. Крупской «Как писателям работать над биографией Ленина». Указав на то, что и мелкие детали интересуют читателя в жизни Ленина («был ли Ильич в котелке или кепке, когда он приехал из-за границы?»), Н. Крупская главную задачу писателей видит в том, чтобы «в живых образах показать тогдашнюю эпоху», дать почувствовать, «чем жила в тот или иной момент рабочая и крестьянская масса» и «как неразрывно был связан Ленин с этой массой»<sup>232</sup>.

Становилось очевидным, что нельзя идти старыми путями в области исторического романа, в том числе и биографического, что необходимо осваивать новый метод изображения деятелей прошлого.

Появляется целый ряд произведений, которые по основным установкам можно было назвать новаторскими. Таким был роман Г. Серебряковой «Юность Маркса», первая часть которого вышла в 1934, вторая – в 1935 году. В том же 1935 году в «Литературном современнике» стал печататься роман Ю. Тынянова «Пушкин»<sup>233</sup>. В журнале «Красная новь» за 1936 г. (№ 3) была напечатана повесть И. Новикова «Пушкин в селе Михайловском. 1824 год»<sup>234</sup>.

С появлением этих произведений историко-биографический жанр приобретает такие качества, которые поднимают его на более высокий идейно-художественный уровень. Именно в таких романах стала ощущаться потребность, как это отмечала критика: «Роман-биография, – писал М. Гус, – должен получить широкое распространение в советской литературе. Наши читатели требуют книг о великих людях России и всего мира. Опыт Тынянова важен и поучителен – тем более, что

---

<sup>231</sup> *Серебрякова Г.* К новым темам // Писатели XVII партсъезду: Сб. М.: Московское товарищество писателей, 1934. С. 193–194.

<sup>232</sup> *Крупская Н.* Как писателям работать над биографией Ленина // Литературная газета. 1935, 24.1.

<sup>233</sup> Первая часть («Детство») напечатана в «Литературном современнике» в 1935 г., вторая часть («Лицей») – там же в 1936 и 1937 гг. и третья часть («Юность») – в журнале «Знамя» в 1943 г.

<sup>234</sup> Отдельным изданием это произведение вышло в 1937 г. под названием «Пушкин в Михайловском».

“Пушкин”, его третий историко-биографический роман, необходимо признать первым подлинно биографическим романом»<sup>235</sup>.

В связи с этим возникла потребность по-новому подойти к вопросу о принципах построения историко-биографического романа, изучить и определить его специфику. «Пределы жанра расширились, – говорится в одной критической статье, – систематика и теория его нуждаются в коренном пересмотре»<sup>236</sup>.

Хотя специальных работ, посвященных биографическому роману, не появилось, но содержательными и значительными в теоретическом отношении оказались многие критические статьи, в которых анализировались названные выше биографические романы.

О тех принципиальных соображениях, которые высказывались по поводу этих романов, как наиболее отвечающих требованиям жанра, и будет преимущественно идти речь в дальнейшем; это, конечно, не значит, что названные произведения рассматриваются как в художественной отношении равноценные.

Хотя грандиозный замысел Г. Серебряковой на первой части трилогии («Юность Маркса») в результате неблагоприятно сложившейся личной судьбы писательницы был прерван и ее труд не мог быть всесторонне изучен (даже в работе М. Серебрянского о нем почти ничего не сказано), все же этот роман и романы о Пушкине Ю. Тынянова и И. Новикова стали поводом для плодотворных размышлений о характере подлинного историко-биографического романа.

В критической литературе был поставлен ряд вопросов: существует ли биографический роман как особый жанр и если да, то чем он отличается от обычного социально-исторического романа, какое место должно отводиться изображению эпохи в биографическом романе, как изображен героя, допустим ли вымысел в романе этого типа и т. д.

На первый, существеннейший вопрос мы находим удовлетворительный ответ в одной из статей Е. Книпович. Сличая две названные романские разновидности, Книпович рассуждает следующим образом. Если исторический роман может не иметь центрального героя, а «сюжетная нить и основной замысел автора может передаваться *из рук в руки* – от одного героя другому», то в биографическом романе центральный герой уже дан, и именно он является «характерным, важным, показательным *узлом* в жизни данной эпохи»<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> Гус М. Пушкин – ребенок и отрок // Красная новь. 1937. № 5. С. 187.

<sup>236</sup> Лундберг Евг. Правда или вымысел? // Литературная газета. 1940, 10.VII.

<sup>237</sup> Книпович Е. «Юность Маркса» Г. Серебряковой // Художественная литература. 1934. № 2. С. 3.

С этими определениями структуры двух видов романа нельзя не согласиться. Действительно, в социально-историческом романе сюжет может быть разветвленным, не однолинейным, и автор имеет возможность выражать свои идеи через образы многих героев, в биографическом же романе к одному лицу стягиваются все сюжетные нити, через это лицо как бы «пропускается» эпоха. В этом основная композиционная особенность биографического романа.

По сравнению с обычным историческим романом биографический роман более «трудный» жанр: автор обладает меньшей творческой свободой, чаще всего он должен обходиться без вымышленных лиц и событий. Об этом говорят и сами авторы. И. Новиков пишет: «работа над романом с историческими лицами» тем отличается, что автор не свободен в выборе персонажей и в развитии фабулы, ибо «все это уже как бы дано, но зато требуется полное раскрытие образа и эпохи»<sup>238</sup>.

Здесь нелегко создать и целостность композиции. Об этом говорит Г. Серебрякова: «Когда работаешь над историко-биографическим романом, постоянно ощущаешь одну непреодолимую трудность, связанную с сюжетным развитием, с композицией. Автор обычного романа волен свободно строить сюжет, наращивая напряженность действия и активно подчеркивая тем самым читательский интерес. Такое сюжетное “нарастание” почти невозможно осуществить в произведениях историко-биографических, потому что оно, как правило, не соответствует реальному движению биографии героя. Река жизни течет медленно, и часто бывает так, что самого течения не видно.

Но секрет в том-то и состоит, что надо суметь увидеть. Надо суметь увидеть “узел” и высветить его лучом прожектора. В каждом таком “узле” своя кульминация, своя развязка; это как бы отдельные новеллы, и читатель, идя от одной из них к другой, должен получить “компенсацию” за отсутствующий единый сюжет. Во всяком случае к этому я стремлюсь»<sup>239</sup>.

По-иному решается в биографическом романе и вопрос об эпохе, о взаимоотношении человека и истории.

Слабым местом многих биографических романов было изображение героя без породившей его социальной почвы, в результате чего многое в его личности оставалось непонятным и даже загадочным. Овладение методом социалистического реализма и заключалось в осознании того, что нельзя описывать жизнь выдающегося историче-

---

<sup>238</sup> Новиков И. Как я работал над романом «Пушкин в Михайловском» // Литературная газета. 1937. № 7.

<sup>239</sup> Синельников М. Все это очень связано. Писатель за рабочим столом // Литературная газета. 1964, 7.III.

ского лица вне времени и пространства, что каждый индивид является продуктом определенных общественных условий.

Вопрос о способах изображения тех социальных факторов, которые предопределили характер и деятельность героя, стал одним из основных в критических откликах на биографические романы.

В биографическом романе обязательный социальный фон все же может быть представлен не так широко, как в обычном историческом романе. В историческом романе события составляют основу содержания, исторические лица изображаются прежде всего как участники этих событий и в связи с ними раскрывается их личная жизнь. В историко-биографическом романе, напротив, центральное место занимает историческое лицо, а историческая обстановка разворачивается в той мере, в какой это необходимо, чтобы показать формирование характера героя и арену его деятельности. Поэтому в социально-историческом романе ведущей, определяющей линией сюжета является, как правило, событие, в биографическом романе – жизненный путь героя.

Ни «Петр I» А. Толстого, ни «Дмитрий Донской» С. Бородина, ни «Багратион» С. Голубова, хотя они и названы именами исторических лиц, не являются биографическими романами: в них движение сюжета определяет сама история, а не биографическая канва персонажа.

Изображение событий, пусть даже важных самих по себе, но не имеющих прямого отношения к герою, в биографическом романе может вести к излишнему загромождению, нарушению композиционной стройности и отвлечению внимания от главной задачи – всестороннего раскрытия личности героя в психологическом и социальном плане.

Вопрос о социальном фоне необходимо ставить еще и в зависимости от характера и диапазона деятельности исторического лица. Г. Серебрякова говорит о том, как значительность избранной темы – жизнь Маркса – обязывала ее к расширению социальных рамок романа: «Человек развивается под воздействием среды и своего времени. Чем “вместительнее” и глубже душа, чем богаче интеллект человека, тем больше внешних факторов его формирует. Для гениев, подобных Марксу и Энгельсу, нет преград в пространстве и во времени. Их мышление охватывает всю планету и века. Исходя из этого, “строила” я многоплановые романы, действие которых охватывает все наиболее значительные события эпохи первой половины и середины XIX века, развитие общественной и философской мысли того времени»<sup>240</sup>.

И действительно, Г. Серебряковой потребовался громадный труд для создания такой обстановки, которая полностью могла объяснить

---

<sup>240</sup> *Серебрякова Г. Похищение огня // Правда. 1961, 22.XII.*

появление колоссальной фигуры создателя теории научного коммунизма.

В романе «Юность Маркса», а затем в «Похищении огня» Серебрякова идет как бы по следам Маркса, останавливаясь на всех тех событиях, которые были предметом его изучения и анализа, и прежде всего на революционных движениях – на лионском восстании ткачей, на революции 1848 года во Франции и Германии, на чартизме. Изучая историю жизни Маркса, мы знакомимся вместе с тем с историей борьбы революционного пролетариата в Европе, с его победами и поражениями, с экономическим положением рабочего класса.

Чтобы окунуться в атмосферу, которой дышал Маркс, писательница посетила все страны и города, где он жил и работал – Германию, Францию, Бельгию, Англию, – и дала живые зарисовки природы и жизни людей в этих странах. Она не обошла ни одного политического деятеля или философа, игравшего роль на исторической арене, чтобы не измерить его деятельность масштабами дела и мысли Маркса. В романе нашли место все идейные противники Маркса – Прудон, Лассаль, Вейтлинг, Бакунин, Бланки, Луи Блан. В непримиримой борьбе с ними проявлялась революционная принципиальность Маркса, неумолимая логика мысли, энциклопедические знания, остроумие, уверенность в своей правоте, основанная на непреложных фактах действительности.

Интересны встречи Маркса и Бакунина. Маркс противопоставляет путаности взглядов Бакунина трезвый взгляд на вещи, реальную оценку обстановки. Вот одна из сцен, в которой показана неоправданная восторженность Бакунина и спокойная ирония Маркса:

Мы все пьяны, – вскрикнул Бакунин. – Уже колеблются все страны Европы. В Берлине паника. Меттерних скрылся. Австрия прогонит Габсбургов. Итальянцы обретут свободу. Революция охватит Польшу и докатится до России.

– Кто бы мог подумать, что вы, русские, еще более темпераментны, чем французы и мы, рейнландцы, – сказал Маркс. – Казалось бы, снега и льды охлаждают ваши порывы. А в действительности у вас пылкие сердца и горячие головы.

– Разверзлось небо! Стихийная революция, почти что мгновенно увенчавшаяся победой. Французские работники точно на сказочных крыльях взлетели на вершину самых недостижимых желаний.

– Вы неисправимый мечтатель. Революция не веселый карнавал, она, увы, противоречива и начинена порохом, – сказал Карл раздумчиво.

Бакунин нахмурился, покраснел<sup>241</sup>.

---

<sup>241</sup> *Серебрякова Г.* Похищение огня. М.: Советский писатель, 1962. С. 250.

В Лассале Маркс быстро разгадал нестойкость революционных убеждений, любовь к позе, мелкое честолюбие, неразборчивость в средствах для достижения цели. Вот почему у Маркса «все время оставалось возникшее с первого дня знакомства двойственное чувство к нему – расположение и вместе с тем острая антипатия»<sup>242</sup>.

Так же противопоставлен Марксу Вейтлинг, автор расплывчатой и противоречивой книги «Гарантии гармонии и свободы». Не вызывала симпатии уже его внешность: «Хорошо подстриженная борода, напомаженные волосы, самоуверенная поза Вейтлинга были точно у приказчика из дорогого магазина»<sup>243</sup>.

– Скажите, Вейтлинг, – спросил Карл громко, – каковы ваши теоретические взгляды сегодня и как вы думаете их отстаивать, увязывая христианский догматизм с идеями коммунистов? Ведь именно это вы предлагаете в своей последней книжке?

Вейтлинг растерялся. Он окинул неуверенным взглядом собравшихся и принялся объяснять, в чем его цель<sup>244</sup>.

Картина культурной жизни, духовных интересов эпохи создается введением почти всех выдающихся поэтов и писателей, которые были лично знакомы с Марксом либо были ему идейно близки: в романе нарисованы выразительные портреты Гейне, Фрейлиграта, Гервега, Веерта, Джонса, Беранже, Жорж Санд, Герцена и др.

Политические деятели представлены в романе именами вдохновителя европейской реакции Меттерниха, узурпатора Луи Бонапарта, лидеров английской буржуазии Пальмерстона, Дизраэли, Гладстона.

Таким образом, Г. Серебрякова пыталась как можно полнее реализовать свое представление о «внешних факторах», формировавших личность Маркса.

Однако верный замысел не всегда находил соответствующее воплощение. Увлечшись изображением событий европейской истории, Г. Серебрякова иногда забывала, что фон должен быть активным, сюжетно организованным, ощутимо связанным с основным предметом повествования.

Наиболее подробно на анализе первого тома романа остановился Ф. Левин. Признав, что автор проделал «изумительную работу» по изучению исторической и иной литературы, критик пришел к выводу, что художественно не претворенный исторический материал превалирует в книге и что «Юность Маркса», следовательно, не роман, а «бел-

---

<sup>242</sup> Там же. С. 357.

<sup>243</sup> Там же. С. 130.

<sup>244</sup> Там же. С. 131–132.

летризованная история». Одним из существенных недостатков книги автор статьи не без основания считал то, что факты, не претворенные в художественные образы, загромождают произведение, что «показ часто заменяется рассказом». Книга, по мнению критика, страдает от избранного автором «натуралистического метода изображения», от его «чрезмерной добросовестности, дотошности, скрупулезности, переходящей в педантизм». Ф. Левин находит, что чрезвычайным обилием внешних, обстановочных фактов писательница не повышает, а ухудшает художественную ценность произведения: «Автор руководствовался, разумеется, самыми лучшими намерениями, желая воспроизвести обстановку, быт, людей, но забыл о том, что один удачно найденный художественным штрих куда важнее и сильнее, чем весь этот “внешним реализм” подробных описаний и описей... Вся же эта детализация, загромождающая роман, распыляет и утомляет внимание читателя и тормозит восприятие основного в книге»<sup>245</sup>.

Действительно, Г. Серебрякова не нашла той меры, которая необходима при изображении взаимосвязи человека и эпохи. Образы Иоганна Стока, представляющего немецкий пролетариат, и Джона, выступающего от имени чартистского движения, являются не совсем жизненными, и введение их в рамки романа не всегда органически увязывается с основной сюжетной линией. По мнению другого критика, изобилие объясняющего, интерпретирующего материала привело к тому, что «образ Маркса оказался на периферии романа»<sup>246</sup>.

Что касается романа Ю. Тынянова «Пушкин», первые части которого печатались в 1935–1937 гг., то он был, по единодушному признанию критики, не только новым этапом в творческом развитии писателя, но и одним из наиболее выдающихся произведений второй половины 30-х годов. «Большим и радостным событием в советской литературе» назван был этот роман Б. Мейлахом<sup>247</sup>. Общее внимание было привлечено широким охватом событий, характеризующих пушкинское время. По определению другого критика, Тынянов в «свободную, вместительную раму» своего романа «ввел эпоху, и ввел не как фон, на котором выступают главные действующие лица. Эпоха в романе... действует, она выдвигает героя – Пушкина»<sup>248</sup>. Заслугой автора является масштабность задуманного им поэтического труда: война 1812 года и литературная война методу «славянами» и «европейцами»,

---

<sup>245</sup> *Левин Ф.* Беллетризованная история // Литературный критик. 1935. № 12. С. 88.

<sup>246</sup> *Книпович Е.* «Юность Маркса» Г. Серебряковой // Художественная литература. 1934. № 2. С. 5.

<sup>247</sup> *Мейлах Б.* Начало романа о Пушкине // Литературная газета. 1937, 2.VI.

<sup>248</sup> *Юнович М.* «Пушкин» Юрия Тынянова // Правда. 1937, 6.VI.

императорский двор и разоренные дворянские усадьбы, пьяные помещики, крепостные, Александр I и Сперанский, Карамзин и Малиновский, Василий Львович Пушкин и многие другие – законодатели и любители литературы – все это должно помогать читателю перенестись в то время, когда зрел, развивался поэтический гений Пушкина.

Но возникает вопрос, выполняют ли, действительно, все эти факты свою сюжетную роль? И нет ли диспропорции между главами, отведенными герою, с одной стороны, и его окружению – с другой. Именно эти сомнения высказывает В. Перцов, констатируя «тщательную разработку второстепенных персонажей, щедрость автора на отступления общеисторического порядка»; критик считает, что автор перешел границу, за которой исторические подробности не столько помогают понять образ Пушкина, сколько ощущаются как перегрузка в ущерб основному образу. А некоторые эпизоды «воспринимаются скорее как литературоведческие экскурсии, чем как драматические узлы, необходимые для показа того, как формировались литературные вкусы будущего поэта»<sup>249</sup>.

Можно сказать, что если ранние биографические романы в советской литературе страдали узостью в изображении эпохи, неумением выявлять социальные связи и зависимости, определяющие характер деятельности героя, то в значительнейших романах 1930-х годов этот недостаток был изжит, но возникла противоположная крайность: социальное окружение стало приобретать преобладающее значение.

Авторы, руководствуясь естественным желанием воспроизвести с наибольшей полнотой ту обстановку, в которой формировалась личность героя, вводят в роман множество таких фактов и частных деталей, которые приобретают самостоятельное значение и играют роль иллюстративного материала, имея более или менее отдаленное отношение к основному замыслу писателя.

В этой связи следует остановиться на трилогии О. Форш «Радищев». Некоторые критики относят ее, хотя и с оговорками, к историко-биографическому жанру, считая, что это произведение «представляет значительный интерес в связи с общей проблематикой художественного воплощения историко-биографической темы»<sup>250</sup>. Известное основание для этого дает то обстоятельство, что в романе главной фигурой является Радищев и перед читателем проходит значительная часть его жизни, рассматривается эволюция взглядов.

---

<sup>249</sup> Перцов В. «Пушкин» Ю. Тынянова // Литературное обозрение. 1937. № 2. С. 75.

<sup>250</sup> Орлов Вл. «Радищев» Ольги Форш // Литературный современник. 1940. № 3. С. 143.

Однако охват событий в трилогии настолько широк и некоторые персонажи (Потемкин, Екатерина) настолько, по словам критика, «заслоняют несколько схематичную фигуру Радищева»<sup>251</sup>, что роман перерастает рамки биографического жанра; с другой стороны, раскрытие образа Радищева не достигает такой полноты и всесторонности, какие необходимы для лица, которое все время должно находиться в фокусе романа. Несмотря на детализацию жизненных впечатлений, мыслей, чувств и самой судьбы Радищева, главному делу его жизни в трилогии отведено очень мало места для того, чтобы составить полное представление о нем.

Приведенные отзывы о новых биографических романах, независимо от того, насколько они справедливы в частностях, представляются ценными с методологической точки зрения. Они свидетельствуют об упрочении принципов социалистического реализма в применении к историческим жанрам: полноценным историко-биографический роман может считаться только в том случае, если герой связан неразрывными нитями с эпохой, если показано, как в его судьбе скрещиваются многочисленные влияния, идущие из разных сфер жизни – социальной, политической, идеологической, семейно-бытовой и т. д., а с другой стороны – если эпоха в романе не поглощает человека до такой степени, что «за деревьям не видно леса».

Подобного рода трудности, колебания между двумя возможностями возникали у писателей и при создании образа героя. В историко-биографических романах автора подстерегает двоякая опасность: или растворить описание жизни героя в фактах частного существования, бытовой повседневности, забывая о главном – о его историческом деле, или создать вокруг него ореол, освободив его от всего обычного и будничного, от человеческих страстей и слабостей.

О том, как нужно изображать исторических деятелей, мы находим ценные указания у классиков марксизма-ленинизма. Они были противниками сглаживания противоречий в портретных характеристиках деятелей революции и требовали только неприкрытой правды. Энгельс писал по поводу книг, посвященных вождям февральской революции 1848 года: «Было бы весьма желательно, чтобы люди, стоящие во главе партии движения, до революции ли, в тайных обществах или печати, после нее ли, в качестве официальных лиц, – были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной яркости. Все существующие описания никогда не рисуют этих лиц в их реальном виде, а лишь в официальном виде, с котур-

---

<sup>251</sup> Западов А. Заметки о «Пагубной книге» // Резец. 1939. № 13-14. С. 16.

нами на ногах и с ореолом вокруг головы. В этих преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения»<sup>252</sup>.

Ленин, говоря о партийных руководителях, требовал, чтобы «как на ладони» освещалась вся их жизнь и деятельность, чтобы массы знакомились «с их индивидуальными особенностями, с их сильными и слабыми сторонами, с их победами и “поражениями”»<sup>253</sup>.

Выраженные в этих высказываниях мысли имеют непосредственное отношение и к художественной литературе, к определению средств и способов изображения исторических лиц.

Лучшие представители историко-биографического романа понимали необходимость избегать указанных увлечений в ту или иную сторону – не умалять значения известных исторических деятелей и не создавать вокруг них «ореола». Они пытались воссоздавать образы выдающихся людей со всей реалистической прямоотой, ничего не утаивая. Г. Серебрякова, по ее словам, хорошо осознала ошибочность как одной, так и другой крайности. Она осуждает западный биографический роман, который идет по пути пошлого принижения героя. «Желая снять с пьедестала гения и “очеловечить” его, писатель принимается рыться в бытовых мелочах и отыскивать темные пятна в биографии и, что еще хуже, приподнимать портьеру алькова...» С другой стороны, существовал соблазн приглаживания, канонизации героя, почти граничащий с культом. «Он, – говорит Г. Серебрякова, – грозит нам, писателям, пишущим о живых людях, пагубными последствиями, мы легко можем превратиться в богомазов»<sup>254</sup>.

Писательница рассказывает, что только благодаря вмешательству Горького в романе был восстановлен забракованный редакторами исторически засвидетельствованный эпизод, когда первокурсник Карл Маркс был присужден к карцеру за участие в дуэли и за то, что в знак протеста против филистеров и трусливых обывателей разбил стекла уличного фонаря. «Было бы неверно, – говорит писательница в Послесловии, – изображать Маркса, Энгельса, Ленина только что не небожителями, хотя они сами всегда подчеркивали, что ничто человеческое им не чуждо»<sup>255</sup>. Г. Серебрякова последовала совету Горького писать так, чтобы «за мрамором памятников» вставляли «живые люди».

В Марксе она хотела показать не только мыслителя и революционера, но и мужа, и отца, и просто человека, способного и радоваться и страдать, как все люди.

---

<sup>252</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 7. С. 280.

<sup>253</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 7 С. 100.

<sup>254</sup> Серебрякова Г. Похищение огня. С. 835, 836.

<sup>255</sup> Там же. С. 836.

Г. Серебрякова неоднократно задерживает внимание на внутренних коллизиях Маркса, посвятившего всю свою жизнь благу человечества и ради выполнения этой великой миссии не останавливавшимся ни перед какими жертвами. Мы часто видим Маркса как раз во время обрушивающихся на него бед – преследований полиции, выселений на улицу, нищеты и лишений и самого большого несчастья – смерти детей от всяких жизненных неурядиц. Эти беда и несчастья все время преследуют Маркса и его семью в годы вынужденных скитаний по Германии, Франции, Бельгии, Англии.

Вот одна из сцен, обнаруживающих необыкновенную силу духа Маркса. Умирает маленькая дочь Франциска.

Немного успокоив и уложив жену, Маркс подошел к чуть тлеющему камину и закурил. Скоро горка окурков выросла в пепельнице. Он взволнованно зажигал и раскуривал одну за другой тонкие пахитоски. Мысли, тяжелые, как жизнь на Динстрит, давили его. Облокотясь головой на крепкую руку, Карл думал о том, имел ли он право обречь на столь тяжкие испытания Женни и детей. Может быть, следовало, избрав столь тернистый боевой путь, идти в жизни одному?

С юности Карл выбирал только трудные дороги, был верен одной цели сделать наибольшее число людей счастливыми. Бесстрашно ради этого он спустился в ад, где жило большинство человечества. В философии, истории, экономической науке искал он упорно средства вывести людей к счастью.

Нищета, потери детей, голод, болезни – удел тех, кому он посвятил себя, – были и его судьбой. Иначе быть не могло. Вместе с Карлом терпели лишения Женни и их дети.

Мог ли Маркс с его чуткой душой, строгим, правдивым сердцем и титаническим умом избрать иную жизнь? Тогда это был бы другой человек.

Возле умершего ребенка Карл сурово допрашивал свою совесть: был ли он прав, не жесток ли к себе? И совесть отвечала без колебаний: «Иди дальше той же тропой. Она ведет к тому, чтобы победить все несчастья. Эта потеря еще раз поможет тебе понять безмерность горестей на земле, твои слезы – едва зримая капля в море других...» Маркс вглядывался в спящих. Как горячо любил он детей! Не размышляя, пожертвовал бы отец ради них своей жизнью, но отступить от своей совести, целей, идей не смог бы никогда<sup>256</sup>.

Ю. Тынянов в своем романе также не побоялся показать Пушкина не только в его поэтическом деле, но и в «заботах суетного света». Кри-

---

<sup>256</sup> Серебрякова Г. Похищение огня. С. 542.

тика считала положительным то, что «в отличие от многочисленных биографов, сглаживающих существенные моменты в характеристике юного поэта, Тынянов касается значения и ранних пробуждений в нем любовной страсти и возникшего еще во время пребывания в лицее интереса к “вольной” и эротической литературе, следствием которого явились его поэмы “Тень Баркова” и “Монах”»<sup>257</sup>. Не было у Тынянова ложной тенденции наводить на образ будущего поэта с первой страницы «хрестоматийный глянec».

Рассказывая о годах детства и юности Пушкина, Тынянов воздерживается от того, чтобы, по выражению И. Сергиевского, «овзрослить героя, впасть в то преувеличение, пределом которого является лубочный образ этакого поэтического чудо-богатыря, родившегося с песней на устах и растущего не по дням, а по часам, с тем, чтобы к моменту своего совершеннолетия затмить всю русскую литературу тех лет»<sup>258</sup>.

Таким образом, Серебрякова и Тынянов были далеки от иконописности; изображая характеры исключительных натур, они пытались создавать образы живых, полнокровных людей.

Главной и наиболее сложной проблемой в романах о выдающихся людях всегда было художественное воспроизведение одаренности, тех трудноуловимых психологических качеств, которые таят в себе секрет гениальности.

И. Сергиевский в статье, специально посвященной определению жанра романа Ю. Тынянова «Пушкин», писал, что целая пропасть отделяет настоящий историко-биографический роман от тех беллетризованных биографий и тем более монтажей, которые во множестве появлялись в нашей литературе.

Автор подлинного историко-биографического романа о Пушкине должен раскрыть гений поэта художественными средствами. «Роман о Пушкине оправдан только тогда, когда показано становление, развитие великого поэта, когда изображены его творческие искания, его идейная жизнь. Причем именно *показано*: очень плохо, если наглядный показ творческих исканий Пушкина подменяется отвлеченным *рассказом* о них. Доказывать величие Пушкина цитатами из его произведений может биограф поэта, историк литературы. Для автора романа о Пушкине поступать таким образом – значит идти по линии наименьшего сопротивления»<sup>259</sup>.

---

<sup>257</sup> Мейлах Б. Начало романа о Пушкине // Литературная газета. 1937, 2. VI.

<sup>258</sup> Сергиевский И. О биографическом романе и романе Тынянова // Литературный критик. 1937. № 4. С. 186.

<sup>259</sup> Там же.

Сергиевский ставит здесь один из самых трудноразрешимых вопросов – как творчески воспроизвести психологию художника. Привычные методы документализма и цитатности оказывались явно несостоятельными. Они не давали возможности глубоко проникнуть в мир творческих переживаний героя. Об этом говорят сами авторы биографических романов. Так, о своем методе работы Ю. Тынянов еще раньше писал: «Представление о том, что вся жизнь документирована, ни на чем не основано: бывают годы без документов. Кроме того, есть такие документы: регистрируется состояние здоровья жены и детей, а сам человек отсутствует. Ну, и приходится заняться его делами и договаривать за него... Там, где кончается документ, там я начинаю»<sup>260</sup>.

Приступая к роману о Пушкине, Тынянов в совершенстве изучил все документы, но для того, чтобы создать ощущение «экстраординарности, исключительности своего героя», он должен был обратиться к творческой фантазии, интуиции, должен был «договаривать».

С такой же тщательностью, с какой Ю. Тынянов воссоздает эпоху, окружение Пушкина, представителей литературных и общественных кругов, он прослеживает формирование характера будущего поэта, начиная с самого раннего возраста. Тынянов должен был показать то особенное в характере и поведении Пушкина-ребенка, что впоследствии, развиваясь и усложняясь, предопределило и объяснило в нем рождение гения. И художественная интуиция помогла автору романа угадать это состояние:

К шести годам он был тяжел, неповоротлив, льняные кудри начали темнеть. У него была неопределенная сосредоточенность взгляда, медленность в движениях. Все игры, к которым принуждали его мать и нянька, казалось, были ему совершенно чужды. Он ронял игрушки с полным равнодушием. Детей, товарищей игр, не запомнил, по крайней мере, ничем не обнаруживал радости при встречах и печали при расставании. Казалось, он был занят каким-то тяжелым, непосильным делом, о котором не хотел или не мог рассказать окружающим. Он был молчалив. Иногда его заставляли за каким-то подобием игры: он соразмерял предметы и пространство, лежащее между ними, поднося пальцы к прищуренному глазу, что могло быть игрою геометра, а никак не светского дитяти... У него появились дурные привычки – он ронял носовые платки, и несколько раз мать заставляла его грызущим ногти. Впрочем, последнее он, несомненно, перенял от самой матери<sup>261</sup>.

---

<sup>260</sup> «Как мы пишем». Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 163.

<sup>261</sup> Тынянов Ю. Избр. произведения. М.: ГИХЛ, 1956. С. 349.

Необычность поведения Александра начинала рано сказываться и в его отношении к окружающим, прежде всего к членам семьи, к тетке. «Постепенно, не сговариваясь, родители начинали глухо раздражаться, если приходилось подолгу смотреть на сына. Это был ничем не любезный ребенок, обманувший какие-то надежды, не наполнивший щебетаньем родительский дом, как это предполагал Сергей Львович»<sup>262</sup>. С годами охлаждение усиливалось. «В двенадцать лет... он казался чужим в своей семье. Как затравленный волчонок, поблескивая глазами, он шел к утреннему завтраку и с принуждением целовал у матери руку. Ему доставляло радость превратно толковать смысл родительских разговоров. В двенадцать лет он беспощадно судил своих родителей холодным, отроческим судом и осудил их»<sup>263</sup>.

Александр рано научился не верить в искренность окружающих, наблюдая их в разной обстановке. Его родители при гостях казались добрее, приветливее. Мать ему улыбалась с нежностью. «Это была другая семья, другие люди, моложе и лучше, незнакомые... Гости уезжали, мать безобразно зевала и расстегивала пояс, который все время теснил». Это неясное, неосознанное еще отчуждение впоследствии станет вполне сознательным и распространится на всех представителей барской культуре – и на «кособрюхого» дядю – поэта Василия Львовича, и на почтенного «мэтра» Карамзина, и на светскую знать, и на самого сластолюбивого «ангела» – императора.

Скупыми, но выразительными штрихами автор намечает путь поэта к пониманию народной души. Небольшой эпизод ярко показывает, где нужно искать истоки народности его творчества:

Однажды вечером, проходя мимо детской, Сергей Львович услышал разговор и приостановился. Говорила Аришка. Он прислушался. Аришка сказывала старшему барчуку какую-то сказку. Говорила она неспешно, иногда прерывая рассказ, зевая, и по всему было видно, что Аришка садит за чулком. Сергей Львович улыбнулся и послушал. Вскоре он нахмурился: рассказ няньки был бессмыслен и дурного тона. Он приоткрыл дверь. Нянька вязала чулок, а Сашка сидел на скамеечке и смотрел на нее неподвижным взглядом, полуоткрыв рот. Сергей Львович почувствовал себя уязвленным как отец и тчец Мольера. Ничего не сказав, он удалился. Мальчик, который говорил исключительно по-французски, который, казалось, понимал уже язык Расина, заслушивался дворни<sup>264</sup>.

---

<sup>262</sup> Там же. С. 351.

<sup>263</sup> Там же. С. 349.

<sup>264</sup> Там же. С. 355–356.

Тынянов неоднократно подходит к решению наиболее трудной задачи романа – разгадать, как чувствовал себя Пушкин в своей собственной сфере, что он испытывал в моменты творческого вдохновения или назревания поэтических видений. Вот один из таких моментов:

Часто Александр бродил по комнатам, ничего не слыша и не замечая, кусая ногти и смотря на всех и на все, на мусье Руссло, на Арину, на родителей, на окружающие предметы отсутствующим, посторонним взглядом. Какие-то звуки, чьи-то ложные, сомнительные стихи мучили его; не отдавая себе отчета, он записывал их, почти ничего не меняя. Это были французские стихи, правильные и бедные: рифмы приходили на ум ранее, чем самые строки. Он повторял их про себя, иногда забывал о дно-два слова и заменяя их другими; вечерами засыпая, он со сладострастием вспоминал полузабытые рифмы, Это были стихи не совсем его и не совсем чужие<sup>265</sup>.

Иногда творческий акт изображается как состояние самозабвения:

Это было похоже на болезнь, он мучился, ловил слова, приходили рифмы. Потом он читал и поражался: слова были не те. Он зачеркивал слово за словом. Рифмы оставались... Как бы то ни было, это были стихи, может быть, ложные. Он не мог не писать, но потом в отчаянии рвал<sup>266</sup>.

Однако проникновение в психологию творчества было только частичным решением задачи, стоявшей перед Тыняновым. Некоторые исследователи справедливо указывали на то, что не все требования, которые можно предъявить биографическому роману, выдержаны писателем. Указывалось, что в вышедших частях романа хорошо представлена эпоха, родившая Пушкина, но сам Пушкин изображен без той внутренней собранности и высокого напряжения душевных сил, которые могли бы ввести читателя во внутренний мир гения.

Так, В. Перцов соглашается с тем, что сцены, раскрывающие поэтическую одаренность юного Пушкина и условия формирования его литературных вкусов, чрезвычайно содержательны, но «они не складываются в образ, не создают характера». «Казалось бы, – говорит критик, – тщательной разработкой фона и окружении Александра все приготовлено для того, чтобы главный герой мог появиться и начать действовать. Но этого не происходит, как будто бы автор перестает чувствовать себя свободным и, напротив, чувствует себя связанным, как только должен выйти на сцену главный герой его романа<sup>267</sup>.

<sup>265</sup> Тынянов Ю. Избр. произведения. С. 436.

<sup>266</sup> Там же. С. 547–548.

<sup>267</sup> Перцов В. «Пушкин» Ю. Тынянова. С. 75.

Главные трудности в создании биографического романа о великом поэте заключаются именно в создании не внешнего, в внутреннего его облика. И. Гринберг в рецензии на роман высказывает общее суждение о том, что «роман о великом писателе – труднейший род исторического романа», что он гораздо труднее, чем роман о государственном деятеле». Изобразив Полтавскую битву или основание Петербурга, писатель тем самым раскрывает образ Петра I. Но как описать «Евгения Онегина» или «Войну и мир», как, какими средствами передать творческий процесс, результатом которого явились эти прекрасные создания искусства?<sup>268</sup> Правильно выдвинув это требование, Гринберг с понятной осторожностью применяет его к начальным частям романа Тынянова. Первые две части («Детство», «Лицей») давали основание думать, по мнению критика, что основная задача – воспроизведение творческого процесса, внутренней борьбы и исканий – будет осуществлена в следующих частях, где «рассказ должен быть более напряженным, волнующим и всесторонне подробным»<sup>269</sup>.

Хотя Тынянов и оставлял за собой право «договаривать» то, чего нельзя найти ни в каких документах, работая над образом Пушкина, однако, он не дает себе свободы думать и говорить за Пушкина. М. Гус отмечает у Тынянова интересный момент. Писатель передает слова Пушкина не прямой, а косвенной речью, голоса поэта почти не слышно. Критик насчитал во всем первом томе только семнадцать фраз Пушкина, переданных как прямая речь, причем все они заимствованы из документов, те же, которые сочинены, состоят обычно из одного-двух слов<sup>270</sup>. Таким образом, по мнению большинства критиков (В. Перцова, И. Гринберга, М. Гуса), в образе Пушкина не было еще показано должного напряжения его творческой энергии, не был достаточно раскрыт его внутренний мир.

В романе И. Новикова «Пушкин в Михайловском», большие достоинства которого были отмечены в свое время, изображение творческой индивидуальности поэта также остается слабым местом. К автору предъявляется требование самостоятельно понять его как гениального поэта и, опираясь на факты, убедительно, ярко и с достаточной полнотой раскрыть его сущность. С этой меркой подошла к роману С. Левшина. Она пишет: «Речь идет о том, в какой мере убедительно И. Новиков дает самостоятельную художественную интерпретацию Пушкина. И здесь приходится сказать, что создать облик гения, заста-

---

<sup>268</sup> Гринберг И. Начало романа // Звезда. 1937. № 1. С. 210.

<sup>269</sup> Там же. С. 216.

<sup>270</sup> Гус М. Пушкин – ребенок и отрок. С. 193.

вить читателя ощутить присутствие в книге гениального, исключительного человека – автор полностью не сумел. Новиков пытается это сделать путем конкретизации жизни Пушкина, его поведения, быта, привычек, отношении с людьми, заставляет нас почувствовать конкретность Пушкина, и это ему в известной мере удается. Но эта конкретность не идет далее обычности Пушкина. Новикову не удается показать другую сторону – исключительность Пушкина»<sup>271</sup>. Автор статьи признает, что писатель иногда удачно показывает, «как возникает, растет, вынашивается поэтом та или иная тема, как она реализуется в его творчестве», но таких моментов немного в романе.

Подобные же упреки адресовались и Г. Серебряковой. Несмотря на всю детальность, скрупулезность описаний, в ее романе не была достигнута желаемая полнота и всесторонность в характеристике молодого Маркса. Е. Книпович, положительно оценившая первую часть романа, находит, что «Г. Серебрякова дает самого Маркса очень скупой и осторожно, чтобы не “досочинять” его от себя», что она «не доносит до читателя в художественной форме образ гениального юноши»<sup>272</sup>, что «Маркс-отрок иногда кажется бледным» и в целом «недостаточно полнокровным»<sup>273</sup>. Причину этого критик видит в том, что сведений и материалов о ранних годах Маркса почти нет, а «свободное» воссоздание тех черт, которых нельзя обосновать документами, писательница считает для себя «невозможным и недопустимым».

Подобные же взгляды в связи с романом «Юность Маркса» развивали и другие критики. Ф. Левин по этому поводу писал: «Художник, пользуясь известными историческими данными, может, вживаясь в атмосферу эпохи, с помощью вымысла, фантазии восполнять “белые пятна” исторической Арктики... Он может и должен позволить себе бóльшую вольность в обращении с фактами, чем историк, он может и должен более свободно отбросить все второстепенное, побочное и сильнее оттенить основную линию события»<sup>274</sup>. С этой точки зрения роман Серебряковой не совсем удовлетворяет критика. Писательница, по его мнению, не проявила смелости в обрисовке образа. Ей следовало глубже войти во внутренний мир Маркса, смелее подойти к его переживаниям, размышлениям, душевным волнениям.

«Понятна и законна та особая осторожность, – замечает Левин, – с какой автор подходил к каждой строке, касающейся Маркса, с какой

---

<sup>271</sup> *Левшина С.* Образ Пушкина // Литературная учеба. 1937. № 2. С. 146.

<sup>272</sup> *Книпович Евг.* «Юность Маркса» Г. Серебряковой. С. 5.

<sup>273</sup> *Книпович Евг.* Роман о «плебейской теме» // Художественная литература. 1935. № 12. С. 2.

<sup>274</sup> *Левин Ф.* Беллетризованная история. С. 85.

он «домышлял», приписывал Марксу те или иные мысли. Но отсюда идет та скованность движений, та напряженность, которые читатель ощущает все время».

Если к автору, пишущему о поэте, предъявляются требования раскрыть тайны его поэтического творчества, то автор романа о мыслителе равным образом должен войти в сферу философской мысли героя, рассказать о творчестве идей, что является не менее трудной задачей. Во втором томе трилогии, «Похищение огня», Г. Серебрякова думала над этим вопросом.

История жизни великого человека – это история его деяний. Так именно понимала свою задачу Г. Серебрякова. Поэтому она считала необходимым не только шаг за шагом проследить весь жизненный путь Маркса, рассказать о всех фактах его личной и общественной жизни, но и остановиться на всех созданиях его мысли. Писательница понимала, что довести до читателя содержание научных трудов Маркса, не превращая свое произведение в трактат, нелегко. Сочетание художественной и познавательной функций Г. Серебрякова старалась осуществить разными средствами.

Иногда она пользуется приемом беседы, в процессе которой высказываются те или другие политические или философские истины. Рабочий Сток читает товарищам «Манифест Коммунистической партии», и слушатели жадно ловят каждое слово чтеца, как откровение, изумляясь той правде, которая перед ними открывается.

Глубина содержания «Нищеты философии» Маркса выясняется путем сопоставления с беспочвенной «туманной эрудицией» сочинения Прудона «Философия нищеты». Причем о расхождении их по разным вопросам мы узнаем то из письма Маркса к П. Анненкову, то из замечаний Женни и Фридриха Энгельса, выслушавших отдельные главы, то из размышлений Маркса в процессе работы, то из заключительной оценки автора, называющей Маркса «орлом, поднимающимся в поднебесье», а Прудона «петухом, неспособным взлететь».

Для того чтобы рассказать о таком важном документе, как «18 брюмера», Г. Серебрякова использует известный факт знакомства и близости Маркса с английским поэтом Эрнестом Джонсом. В живой беседе с ним Маркс излагает основные мысли этого сочинения. Такая беседа если нигде и не была зафиксирована, в художественном отношении вполне может быть оправдана.

– Слыхали ли вы, – заговорил англичанин, – о двух французских сочинениях, посвященных так же, как и ваше, перевороту второго декабря?

– Да, я их читал. Переворот «Елисейской банды» волнует и будет еще долго будоражить умы всех демократов мира. Одна из книг называется «Наполеон малый». Автор – Виктор Гюго, другая – «Государственный переворот» небезызвестного вам Прудона.

– Не хочу ставить вас, Маркс, в один ряд с другими. Нельзя не уважать талант Гюго, он, в конце концов, смелый человек. Что же касается достопочтенного Прудона, то чем дальше, тем больше он становится похожим на свистульку, воображающую себя органом.

Карл принялся рассказывать Эрнесту Джонсу о двух французских книгах, посвященных столь волновавшей его теме.

– Для Гюго события второго декабря явились громом среди ясного неба... Он видит в случившемся лишь насильственное деяние одного человека и, пытаясь умалить значение политического прохвоста, каким несомненно является Луи Бонапарт, возвеличивает его, приписывая безмерную мощь личной инициативе. Это неизбежно, раз не объяснены и попросту обойдены молчанием истинные исторические и политические причины такого стремительного возвышения... Я в своей книге, в противоположность Гюго и Прудону, показываю, каким образом классовая борьба во Франции создала предпосылки для того, чтобы этот скоморох Луи Наполеон смог сыграть роль героя<sup>275</sup>.

Г. Серебрякова часто оживляет рассказ деталями самого процесса труда, обнажающими могучую волю Маркса и страсть мыслителя. «Маркс писал “Нищету философии” на одном дыхании, с трудом отрываясь для сна и еды, весь охваченный нахлынувшими мыслями. Все эти дни он не мог ни о чем другом думать и часто просыпался ночью, чтобы записать ранее не дававшуюся ему формулировку»<sup>276</sup>.

Здесь возникает вопрос о творческом вымысле, о его границах и сферах применения в биографическом романе. Можно ли отступать от известных, документально засвидетельствованных фактов и можно ли, с другой стороны, создавать сцены, которые не подтверждаются источниками?

Как и Тынянов, Г. Серебрякова ставила перед собой этот вопрос – каковы права и возможности автора в обращении с историческим материалом? В связи с работой над второй книгой трилогии писательница рассказывает, какого напряжения мысли и воображения стоила ей попытка перешагнуть через документы для того, чтобы проникнуть в творческую лабораторию Маркса, постигнуть развитие его идей: «В напряженном труде познания, благодаря все возрастающей душевной

---

<sup>275</sup> *Серебрякова Г.* Похищение огня. С. 532.

<sup>276</sup> Там же. С. 171.

близости со своими героями и проникновению в тему, я постепенно освободилась от скованности и стала увереннее обращаться с материалом. В романе «автор – хозяин своего творческого замысла», о ком бы он ни писал. Не нарушая исторической истины, я смелее стала вторгаться в чувствования, раздумья и действия своих персонажей»<sup>277</sup>.

Здесь Серебрякова верно определяет права художника, подчеркивая значение «творческого замысла», в котором большую роль должны играть воображение, фантазия, однако она не всегда, как отмечалось, пользовалась этими возможностями. Разрабатывая свою методику работы над историческими материалами, она не смогла проявить достаточной последовательности. Принципиальная неясность проблемы, наличие разных точек зрения помешали писательнице занять твердую позицию в этом вопросе. С одной стороны, Г. Серебрякова заявляет, что «автор – хозяин своего творческого замысла», что он должен «увереннее» обращаться с материалом, а с другой стороны, она нередко сама себя связывает даже незначительными подлинными фактами и хронологическими датами. О своих затруднениях она рассказывает: «Мне, например, очень хотелось, чтобы в момент встречи и начала дружбы Маркса и Энгельса рядом с ними находилась Женни. Так я и написала целую главу. Но один из ученых, проверявших текст романа, категорически возразил против такой “вольности”. Женни Маркс в это время находилась в Трире. Пришлось все писать заново»<sup>278</sup>.

Другой случай. «В одном из эпизодов Маркс остается дома ввиду заболевания фурункулезом. Однако мне было заявлено, что я должна все изменить, так как он болел этой болезнью несколькими месяцами позже. Много раз рассыпались звенья и цепи сюжета...»<sup>279</sup> Писательница сама констатирует, что строгое следование хронологии приводило к «крушению целого замысла той или иной сцены», и тем не менее она остается верной «факту», а не «замыслу».

Больше того, писательница приходит в общему, имеющему как бы обязательный характер, выводу: «Даже в мелочах требовалась точность, книга выигрывала оттого, что я подчинялась календарю и пользовалась только фактом как основой»; «совершенная приверженность исторической правде, точности обращения с хронологическим материалом и научными изысканиями, – это и есть наилучший метод для моей работы»<sup>280</sup>.

---

<sup>277</sup> Там же. С. 833.

<sup>278</sup> Там же. С. 837.

<sup>279</sup> Там же.

<sup>280</sup> Там же.

Однако метод, который автор признает «наилучшим», на деле себя не оправдал. Не позволяя себе даже невинных нарушений фактической правды, Г. Серебрякова, как художник, ставила себя часто в невыгодное положение, ибо требование «абсолютной точности», правомерное в монографических исследованиях о жизни Маркса, в его научной биографии, является по меньшей мере сомнительным в отношении к художественным произведениям. Правдивость в этом случае должна выражаться не в том, чтобы оставлять неприкосновенными все известные мелкие и мельчайшие факты, а в том, чтобы подбором и освещением фактов выявить все существенное и типическое в жизнедеятельности исторического лица.

Академик Е.В. Тарле в одном из своих выступлений отнес к недостаткам многих исторических романистов их «паническую боязнь отойти хоть на два шага от исторической монографии или от научной и научно-популярной литературы, от “путеводителей”, избранных в наставники»<sup>281</sup>.

Для того, чтобы создать «живой» образ исторического лица, А. Толстой не считал необходимым точно и во всех деталях следовать фактическим данным. Вспомним, что он отвечал одному начинающему автору в 1938 г.: «Вы спрашиваете – можно ли «присочинить» биографию историческому лицу. **Должно**. Но сделать это так, чтобы это было вероятно, сделать так, что это (сочиненное) если и не было, то должно было быть.

Второе: можно ли передвинуть дату? Есть даты, обусловленные логикой исторических событий, диалектикой истории. Эти даты являются как бы узлами истории. А есть даты – случайные, не имеющие значения в развитии исторических событий. С ними можно обращаться, как будет угодно художнику»<sup>282</sup>.

Толстой рассказывал, с каким опасением он брался за воссоздание образа Ленина, приступая к повести «Хлеб», тем не менее он не остановился перед попыткой проникнуть в ход мыслей вождя революции с помощью творческого воображения. Писатель задумывался над тем, можно ли вкладывать в уста Ленина или других деятелей слова и речи, которых они не произносили: «Мне казалось вначале, что это невозможно. Но это возможно, если понять линию их поведения. Ведь те слова, которые они говорили, не записаны нигде, вы можете дать им (это я делал) слова, которых, конечно, они не говорили»<sup>283</sup>, но которые

---

<sup>281</sup> Тарле Е. Образы прошлого // Литература и искусство. 1943, 14.VIII.

<sup>282</sup> Толстой А.Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 13. С. 595.

<sup>283</sup> Там же. С. 581.

могли быть сказаны. Писатель все же решился на это после глубокого изучения «психологии и характера» Ленина, когда у него появилась твердая уверенность, что эти слова полностью соответствуют ленинским взглядам.

Правильное решение этого вопроса мы находим в статье А. Дымища о произведениях, посвященных В.И. Ленину в последние годы: «...В работе над ленинской темой многим литераторам удалось отойти от цитатного подхода к речи Ильича, так настойчиво культивировавшегося в минувшую эпоху. Бережно и ответственно относясь к ленинским текстам, многие писатели, как подлинные художники, постарались вжиться в психологию Ленина, войти в его кипучий внутренний мир и адекватно передать его мысли в словах живых, не скованных письменной формой»<sup>284</sup>.

Требование исторически правдивого, типизированного изображения героев в биографическом романе не может быть осуществлено без правильного решения вопроса о художественном вымысле. Этот вопрос стал центральным в дискуссии о биографическом романе, развернувшейся в 1939–1940 гг. на страницах «Литературной газеты».

Дискуссия была вызвана назревшей необходимостью теоретически осмыслить существо историко-биографического романа, получившего широкое распространение, определить его поэтическую природу, но суждения участников дискуссии вращались преимущественно вокруг названного вопроса. Поводом для дискуссии послужила статья К. Осипова, в которой вопреки общепринятым взглядам автор подвергал сомнению правомерность самого существования историко-биографического романа.

Точка зрения К. Осипова сводилась к следующему. К биографическому роману предъявляются по существу невыполнимые требования: чтобы стать романом, биографическое произведение, как и любое художественное произведение, должно включать вымышленные ситуации – без этого невозможно создание «сюжетности и занимательности». Но допустим ли вымысел там, где речь идет о конкретном историческом лице, основные факты жизни которого нам заранее известны?

Из этого противоречия автор не находит выхода, считая, что биографический роман – явление художественно не оправданное. Приведя в качестве примера повести «Левитан» и «Кипренский» К. Паустовского, «Капитан Федотов» В. Шкловского, «Бестужев-Марлинский» С. Голубова, Осипов приходит в выводу, что в этих книгах есть только «стремление в сюжетности» и нет «систематического изображения

---

<sup>284</sup> Дымищ А. Прошлое и современность // Литературная Россия. 1964. 25.XII.

жизни героев»<sup>285</sup>. Их книги – удачные беллетристические произведения, но не биографические романы. Биографический роман Осипов предлагает заменить «художественной биографией», построенной без вымысла, только на научных данных. В качестве примера приводится книга Е. Тарле «Наполеон», которую можно считать художественной, хотя в ней совсем нет беллетризации – «ни вымысла, ни вставных описаний, лирических и патетических отступлений, диалогов, монологов и других атрибутов беллетристической формы»<sup>286</sup>.

Против законности этого вида литературы ничего возразить нельзя, но следует ли из этого, что биографический роман должен быть отвергнут? Автор критикует не недостаток произведений, а вид литературы, к которому они принадлежат, заключая без достаточного основания, что «упрек надо обратить не в данным книгам, а в жанру, к определенному методу писания биографий»<sup>287</sup>.

Против концепции Осипова выступил С. Мстиславский. Он возразил против подмены биографического романа «строго документальным» жанром, против изгнания вымысла. Вымысел необходим и для устранения случайностей, которых много в «подлинных фактах», и для раскрытия внутреннего мира героя и для установления взаимосвязи, взаимодействия героя и народа, для чего приходится прибегать к введению «вымышленных» образов.

Полемизируя со своим предшественником и выступая в защиту биографического романа, Мстиславский по-другому объясняет его нынешние недостатки: «Столь частые неудачи в области биографического жанра объясняются не «порочностью» жанра, как пытаются нас уверить, но исключительно высокими требованиями, которые жанр предъявляет писателям»<sup>288</sup>. Требования эти заключаются в том, что

---

<sup>285</sup> Осипов К. Жанр художественной биографии // Литературная газета. 1939, 26.VI.

<sup>286</sup> Там же.

<sup>287</sup> Биографический роман о великих людях отвергал, но по другим основаниям, и Г. Лукач. Он считал, как об этом говорилось выше, что гениальность, величие исторического лица не могут быть воспроизведены теми средствами, которыми располагает биографический жанр, осуществить это может только социально-исторический роман. В наше время противником биографического романа выступает Ю. Андреев. По его мнению, этот жанр занимает «странное положение между двумя полюсами – научной биографией и историческим романом: от биографии он отличается отсутствием научной полноты и точности в изображении фактов, а от исторического романа – сильно усеченным историческим фоном и узким кругом событий» (Андреев Ю. Русский советский исторический роман. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 150). Но ведь ни один жанр не может считаться универсальным, каждый из них выдвигается особыми потребностями» имеет свое специальное назначение, отличное от соседних жанров, и в меру его выполнения приобретает право на самостоятельное бытие.

<sup>288</sup> Мстиславский С. За право «вымысла» // Литературная газета. 1940, 5.VI.

образ героя должен быть портретно «абсолютно достоверен», чего нет, по мнению критика, в романах Фейхтвангера, Мейера, Мережковского, а с другой стороны, в образе должны быть элементы вымысла в виде обобщения, отражающего характер эпохи. «Искусство дает концентрат...». Вот почему, как справедливо замечает Мстиславский, «научная биография никогда не заменит биографической повести и романа. Только художественная литература способна показать, как живет и работает гений».

С. Мстиславский все же предостерегает против крайностей в использовании права художника на вымысел. Нельзя произвольно навязывать герою действия, мысли и слова, подсказанные «чистой фантазией», а с другой стороны, нельзя и отбрасывать те или иные известные нам важные черты исторического лица.

Неверную позицию занял М. Левидов, принявший участие в дискуссии вслед за С. Мстиславским. Он недоволен тем ограничением фантазии художника, о котором говорил последний. Решающим фактом в романе являются, по его мнению, лишь «цели автора», «моменты личного отношения» его к предмету, «концепция произведения». «Если есть эта цель, если видим мы воинствующую волю автора, то тем самым даем мы ему право самому устанавливать границы вымысла и домысла»<sup>289</sup>.

Ратуя за неограниченную свободу вымысла и сбиваясь на субъективистскую точку зрения, Левидов забывает, что речь идет не вообще о романе, а о романе биографическом, в котором образ нужно поверять чертами «реально жившего человека», а не только авторским замыслом и «волею».

Хотя М. Левидов выступает в газете под шапкой «К дискуссии о биографическом романе», но он фактически уклоняется от существа вопроса и в проблематику именно данного жанра ничего нового не вносит, ибо то, что он говорит о вымысле, может быть отнесено к любому историческому роману.

Исправить ошибочные представления М. Левидова поставил своей целью Е. Лундберг, вернув обсуждение вопроса в основное русло дискуссии. В биографическом романе он ищет исторической правды, а не просто соответствия образа «целям автора». С этой точки зрения он и не может согласиться с Левидовым: «Когда тов. М. Левидов говорит, что ему “безразлично, жил ли человек в мире, или он целиком создан художником”, хочется ему ответить: нет, не безразлично!.. Если художник воссоздает образ человека, реально существовавшего... я

---

<sup>289</sup> *Левидов Мих.* Автор и его герой // Литературная газета. 1940, 20.VI.

хочу, я должен знать, как относится художественное изображение этого человека к мыслимой правде о нем»<sup>290</sup>.

Но, отстаивая правду истории и видя в ее раскрытии «единственную в своем роде по увлекательности и по значительности результатов задачу» художника, Е. Лундберг в то же время оставляет без ответа другой поднятый в ходе дискуссии вопрос – о вымысле, о том, в какой мере он допустим при воспроизведения этой «правды».

Таким образом, в процессе дискуссии были затронуты некоторые важные проблемы, касающиеся биографического романа, но они либо неверно трактовались, как в статьях Осипова и Левидова, либо постановка вопроса не приобретала достаточной широты и размаха, – споры не были основаны на анализе лучших произведений жанра. Кроме того, некоторые участники дискуссии вели разговор о биографическом романе недостаточно дифференцированно и выдвигали такие требования, которые можно было бы отнести ко всякому историческому роману, а не только к данной его разновидности.

В вопросе о вымысле, который был главным предметом спора, правильную позицию занял С. Мстиславский: поэтический вымысел рассматривается им как необходимое средство для более глубокого и типически-обобщенного изображения исторических лиц, хотя и ограничивает его применение в биографическом романе.

Другие важные вопросы или совсем не были поставлены, или не нашли удовлетворительного решения, хотя дискуссия имела специальную теоретическую направленность. Оказались бесплодными и рассуждения о неправомерности существования биографического романа как якобы явления гибридного (неудачно соединяющего научную биографию и исторический роман). Потребность в этом жанре доказана самим фактом его длительного существования и появлением значительных произведений, которые сами свидетельствуют о жизнеспособности и художественной оправданности этой разновидности исторического романа.

Проблема жанра более плодотворно рассматривались, как мы видим, во многих критических статьях и рецензиях, посвященных лучшим историко-биографическим романам тридцатых годов, и в них были найдены в основном те особенности в изображении эпохи, героя и его психологии, которые характеризуют биографический роман как самостоятельный литературный жанр.

---

<sup>290</sup> *Лундберг Евг.* Правда или вымысел? // Литературная газета. 1940, 10.VII.

### 9.3. Исторический роман-эпопея

С середины 20-х гг. в советской литературе ясно обозначилось тяготение к развернутым эпическим формам. Величие Октябрьской революции, бурные события гражданской войны, ломка всех социальных устоев и связанная с этим коренная перестройка психологии людей, сопровождавшаяся сложными и мучительными коллизиями, формирование новых, социалистических отношений – все это необычайное богатство тем могло быть с достаточной полнотой выражено в соответствующих по масштабу эпических полотнах. Естественным было появление таких произведений, обычно называемых романами-эпопеями, как «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, в которых жизнь показана в широчайшем охвате событий и лиц.

В области исторического жанра к роману-эпопее по многим признакам могут быть отнесены «Петр I» (1932–1945) А. Толстого, «Севастопольская страда» (1937–1939) С. Сергеева-Ценского, «Емельян Пугачев» (1938–1945) В. Шишкова, «Великий Моурави» А. Антоновской (первый том вышел в 1937 г.).

Отличает роман-эпопею от других видов эпической прозы полнота воспроизведения действительности в самых разнообразных ее проявлениях, изображение больших исторических событий и целых человеческих коллективов, глубокое понимание жизни в ее развитии, во всех ее связях и взаимозависимостях. Однако масштабность этого типа произведений не исключает внимания к судьбам отдельных лиц с их внешними и внутренними противоречиями.

Хотя содержанием романов-эпопей являются крупные события – народные движения, гражданская война, революционные переломы в жизни общества, борьба с чужеземными захватчиками, все эти большие социальные явления раскрываются через жизнедеятельность отдельных персонажей, которые являются носителями идей разных социальных групп и в своей совокупности должны, по выражению В.Г. Белинского, «выражать всю полноту сил народа»<sup>291</sup>.

Волнуют и захватывают в эпопее жизненные перипетии отдельных героев, типически воплощающих тенденции общественного развития или устремления народа. Поэтому и для романа-эпопеи остается в силе известное горьковское определение сюжета как «истории роста и организации того или иного характера, типа»<sup>292</sup>.

<sup>291</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1948. С. 37.

<sup>292</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 215.

Человек в эпосе, как и в обыкновенном романе, на первом месте, но здесь он показан в еще более значительных и разветвленных связях, на большем отрезке времени, во взаимодействии с большим количеством лиц, что дает возможность выявить разные стороны его натуры, особенности характера, склонностей, показать его и в общественной, и в семейно-бытовой сфере деятельности.

Следовательно, масштабность романа-эпопеи означает не только большой размер, хотя это тоже имеет свое значение, ибо позволяет включить большое количество лиц и охватить более значительный круг общественных явлений: масштабность нужно понимать в смысле более глубокого проникновения во внутренний мир человека и более всестороннего охвата его жизненного поведения.

Наличие у романа-эпопеи ряда типологических признаков не позволяет, однако, говорить о существовании какого-то стандарта, как нет его и в любом другом жанре.

В отдельных произведениях жанра народные массы изображаются по-разному в зависимости от того, на каком историческом этапе происходит действие. Народ всегда творец истории, но не всегда он с одинаковой сознательностью творит свое историческое дело. В эпоху пролетарской революции сознание народа озаряется идеями социалистического учения, но в прошлом, когда народ находился в подневольном положении, действия его были стихийными и неорганизованными.

В.И. Ленин говорил о том, что сознательность народа в процессе исторического развития возрастает постепенно: «По мере расширения и углубления исторического творчества людей должен возрастать и размер той массы населения, которая является сознательным историческим деятелем»<sup>293</sup>. По-разному изображается народ в «Хождении по мукам» и в «Петре I» А. Толстого. В «Хождении по мукам» столкнулись две противоборствующие силы – революции и реакции, – каждая из которых была вооружена определенными идеями и сознательными политическими устремлениями, в «Петре I» мера сознательности была иной – она не могла распространяться на значительные массы населения и была уделом узких кругов.

Нет однотипности и в изображении главных героев. Существуют большие полотна с положительным центральным персонажем; А. Толстой, выступая в защиту «монументального реализма, понимал под ним повествование не только о больших событиях, но и о больших людях. Изображение целых эпох не может, по его мнению, обойтись без выдающихся человеческих индивидуальностей, без могучих харак-

---

<sup>293</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 539–540.

теров, которые стоят в центре эпохи и являются носителями ее идей<sup>294</sup>. В таком плане задуман «Петр I». К этому же типу нужно отнести романы «Емельян Пугачев» Шишкова и «Великий Моурави» Антоновской.

Своеобразными по замыслу и выполнению являются произведения эпической жанра с отрицательным героем в центре как в романах «Тихий Дон» М. Шолохова и «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, в которых авторские идеалы выявляются путем противопоставления центральному герою персонажей второго плана.

Наконец, существует и такое построение эпопеи, когда ведущий герой отсутствует. Ни в «Хождениях по мукам» Толстого, ни в «Севастопольской страде» Сергеева-Ценского нет ведущего центрального персонажа, концентрирующего в себе волевое напряжение эпохи; вводятся десятки лиц, главных и второстепенных, которые в своей совокупности являются коллективным героем.

Роман-эпопея отличается от других эпических жанров особым композиционным строем. Наличие множества лиц с их индивидуальными судьбами обуславливает разветвленность сюжета, многоплановость, развитие действия по многим параллельным линиям, имеющим собственные сюжетные узлы.

Хроникальная растянутость, отсутствие «единства времени» объясняет известную незавершенность, незаконченность действия. Доказательно говорит об этом Л. Поляк: «С идеей непрерывного движения истории связаны в романе-эпопее “открытые концы”, “неразвязанные финалы”, “неокругленные сюжеты”. “Открытость” финала присуща эпопее Льва Толстого “Война и мир”, с необычайной силой передающей движение самой жизни, ее текучесть, динамичность»<sup>295</sup>. С этими особенностями можно встретиться и в ряде других произведений.

Мы выделяем роман-эпопею в особый раздел потому, что разнообразие авторских решений жанровой проблемы, а также достижения и просчеты в этой области заслуживают особого внимания.

Изображая в своих произведениях «судьбу народную», авторы чувствовали себя новаторами, искателями новых средств сюжетосложения. Они должны были самостоятельно решать труднейшие задачи, не имея возможности опереться на достаточно прочные традиции. А. Толстой задался целью изобразить в «Петре I» целую эпоху, В. Шишков стоял перед проблемой изображения невиданного по размаху народного восстания. С. Сергееву-Ценскому предстояло развернуть картину героической борьбы русского народа с целой коалицией внешних

---

<sup>294</sup> Толстой А. О литературе. М.: Советский писатель, 1956. С. 51.

<sup>295</sup> Поляк Л. Человек и история // Новый мир. 1967. № 10. С. 232.

врагов. А. Антоновская должна была воспроизвести одну из бурных эпох в истории средневековой Грузии, когда народные массы вели борьбу как со своими угнетателями внутри страны, так и с соседними государствами, посягавшими на независимость их родины.

В. Шишков сам чувствовал, что как-то по-особому должен решать задачу, отображая события крестьянской войны. О своеобразии избранного им жанра он говорил не раз: «Как-то странно складывается “Пугачев”: не повесть, не роман... Так я еще не писал, да и другие тоже, кажется, так не писали. Я, по крайней мере, таких случаев не знаю»<sup>296</sup>.

В нашу задачу не входит рассмотрение эпического жанра во всех его аспектах. Этому вопросу посвящено большое количество исследований как в теоретическом плане, так и в порядке анализа отдельных произведений. Еще с конца 40-х годов внимание исследователей стала привлекать проблема романа-эпопеи как особого жанра, и этот термин прочно вошел в литературоведческий обиход применительно к некоторым произведениям большой прозы. Вопросами определения эпопеи как жанра, приобретшего в советской литературе новые качества, занимались многие литературоведы<sup>297</sup>.

Мы остановимся только на тех вопросах, которые вызвали разногласия или не нашли ясного и четкого решения в творчестве самих писателей, называвших свои произведения то «историческими повествованиями» и «историческими хрониками», то просто романами, хотя их содержание уже не вмещалось в рамки этих определений.

Первым по времени значительным произведением этого типа был «Петр I» А. Толстого<sup>298</sup>. Большое значение имеют высказывания писателя, относящиеся к процессу создания романа. Из них мы узнаём, как

---

<sup>296</sup> Шишков В.Я. Неопубликованные произведения. Л.: Ленинградское газетно-журнальное объединение, 1956. С. 210.

<sup>297</sup> См.: Мотылева Т. Мировое значение советской литературы // Новый мир. 1947. № 7; Она же. Творчество Романа Роллана. М.: ГИХЛ, 1959; Белецкий А. Судьба большой эпической формы в русской литературе XIX–XX веков // Наукові записки Київського Державного Університету ім. Т.Г. Шевченка. 1948. № 2; Он же. О хорошем вкусе // Звезда. 1959. № 3; Улит А. Монументальная форма социалистического реализма // Литературно-критические статьи. Рига: Латвийское государственное изд-во, 1955; Плоткин Л. Горький и проблема романа-эпопеи // Горький и вопросы советской литературы. Советский писатель, 1956; Якименко Л. О советской эпопее. Некоторые вопросы жанра // Звезда. 1956. № 8. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Советский писатель, 1958; Кузнецов М. О путях развития современного романа // Литература и современность. М.: ГИХЛ; Он же. Советский роман. М.: Изд-во АН СССР, 1963; Созонова И. Человек и ход истории // Вопр. литературы. 1962. № 1.

<sup>298</sup> Сравнительной характеристике трех исторических романов-эпопей: «Петра I», «Севастопольской страды» и «Емельяна Пугачева» – посвящена диссертация Е. Боярского «Роман-эпопея в советской исторической прозе 30–40 годов (М., 1966).

складывались у А. Толстого представления об особом историческом жанре, все больше входившем в литературу под именем романа-эпопеи. Создание нового жанрового вида требовало пересмотра привычных сюжетно-композиционных норм, и интерес представляет то, как А. Толстой решал эту задачу.

В лучших произведениях двадцатых годов в сюжетное действие привносились, как правило, традиционные «романические происшествия» с тем, однако, отличием, что в романе старого, вальтер-скоттовского типа сюжет строился на фактах жизни *частных* лиц, в советском же историческом романе развитие сюжета нередко связано с *частной жизнью исторических лиц*.

«Романические происшествия» представлены в произведениях А. Чапыгина, О. Форш, Г. Шторма. В «Разине Степане» в первой главе начинается история связи Разина с Ириньцей, проходящая затем с перерывами через весь роман и играющая некоторую роль в судьбе Разина, особенно в развязке. На действиях Разина отражается и другая любовная связь – с боярыней Морозовой. В романе О. Форш «Одеты камнем» роковую роль в судьбе главных героев – Сергея Русанина и Михаила Вейдемана – сыграла их любовь к Вере Лагутиной. В романе Г. Шторма «Повесть о Болотникове» жизнь главного героя неразрывно связана с его невестой Грустинкой. В этих произведениях личная жизнь героев тесно переплетается с их исторической деятельностью и влияет на нее. В отдельных случаях значение событий частного порядка явно переоценивается. Это можно наблюдать и в некоторых произведениях позднейшего периода. Так, в первой редакции романа «Степан Разин» С. Злобина преувеличенное значение придавалось любовной коллизии Разина и стрельчихи Маши.

В «Петре I» Толстого, как и в других исторических эпопеях, факты личной жизни героев отодвигаются на второй план, а внешней основой сюжета становится как бы сама история. Конструктивной особенностью этих романов является то, что движение сюжета определяется развитием событий большого исторического масштаба и деятельностью исторических лиц, а не частными судьбами героев. Узловыми моментами являются социальные и политические конфликты. Частная жизнь ведущих героев в большинстве случаев не имеет сюжетообразующего значения, как и жизнь вымышленных героев<sup>299</sup>.

---

<sup>299</sup> В наше время некоторые исследователи отмечают уже недостаточность названной композиционной схемы, которая в советском историческом романе стала закрепляться после «Петра I». Так, Ю. Андреев пишет: «И нужно сказать, то, что было в конце 20-х – начале 30-х годов достижением, движением вперед по сравнению с романом, построенным на вымышленной интриге, где героем был маленький, безвестный

К такому способу построения произведений писатели приходили не сразу. Известно, что у некоторых авторов являлось желание использовать традиционную композицию, которая представляла большой простор для вымысла и создания типических ситуаций.

Так, В. Шишков вначале предполагал строить роман «Емельян Пугачев» по обычной схеме, совмещающая историю пугачевского восстания с «сюжетной интригой», причем в эту интригу предполагалось ввести какую-то помещичью семью, судьба которой должна была быть связана с пугачевским восстанием<sup>300</sup>. Позднее писатель пришел к иному решению. «Сюжет, – писал он, – увел бы в дебри ненужного вымысла, удлинил бы и без того затянувшуюся работу. Вся пугачевская эпопея (корни, предпосылки, окружение, последствия) сама по себе – готовый сюжет»<sup>301</sup>.

А. Толстой тоже на сразу нашел нужную форму и вначале намеревался написать о Петре небольшой роман или повесть<sup>302</sup>, причем склонен был придерживаться своеобразной новеллистической композиции. Об этом можно судить по его намерению помещать в каждом номере «Нового мира» «как бы законченную повесть» о каком-нибудь эпизоде из жизни Петра, из которых должен был составиться роман<sup>303</sup>. В дальнейшем Толстой в корне изменил свой замысел. Он почувствовал необходимость создания произведения большого плана.

Еще в 1924 г. в статье «Задачи литературы» А. Толстой, объявляя войну эпигонам декадентского искусства, жрецам «сверххизысканного» эстетства, отгораживающегося от мира и подменяющего истинную красоту «красивостью», призывает к созданию литературы *монументального реализма*. Художник должен проникнуться сознанием грандиозности своего литературного дела.

---

человек, теперь оборачивается, как нам кажется, недостатком: романам подчас не хватает интриги, хроникальное развитие действия при отсутствии той изобразительной мощи, которой обладал А. Толстой, не всегда может увлечь читателя» (Андреев Ю. Русский советский исторический роман. С. 114).

<sup>300</sup> Шишков В. О литературе и о себе // Литературный Ленинград. 1934, 26. VII.

<sup>301</sup> Коган Л.Р. Из воспоминаний о В.Я. Шишкове // Шишков В.Я. Неопубликованные произведения. С. 295.

<sup>302</sup> О своем намерении написать повесть о Петре Первом Толстой сообщал в письме Вяч. Полонскому от 22 февраля 1929 г. (см.: Голицина В. Некоторые вопросы истории создания и композиции романа А. Толстого «Петр I» // Уч. записки Псковск. пед. ин-та, 1957. Вып. 4. С. 100). В другом письме он писал: «Начав работать над Петром, я думал все уложить в одной книге, теперь вижу свое легкомыслие» (Чарный М. Путь Алексея Толстого. С. 157).

<sup>303</sup> Толстой А.Н. Письмо в редакцию журнала «Новый мир». 2 мая 1929 г. (цит. по: Щербина В. А.Н. Толстой. М.: Советский писатель, 1966. С. 457).

А. Толстой призывал к созданию великих произведений, в которых достойно была бы отражена эпоха. «Были героические дела, были трагические акты. Где их драматурги? Где романисты, собравшие в великие эпопеи миллионы воль, страстей и деяний?» [13: 283]. Толстой выступает за большое искусство, за «героический роман», и ради значительности и богатства содержания он готов поступиться некоторыми внешними художественными качествами. «Мы не должны бояться громоздких описаний, ни длиннот, ни утомительных характеристик: монументальный реализм! Взгромоздим Оссу на Полион»<sup>304</sup>.

К крупным вещам, «магнитостройам литературы», Толстой пришел в результате расширения идейного кругозора, позволившего глубже понять связь между общественными явлениями и рассматривать историю как непрерывный закономерно развивающийся процесс, в котором основную роль играет народ. О работе над «Хождением по мукам» А. Толстой говорил: «Первую книгу “Сестры” я начал писать в середине июля 1919 года и закончил ее осенью 1921 года. Я не думал, что она развернется в трилогию. Но по мере того, как я писал, развертывались события в России, и мне становилось ясно, что нельзя ставить точку на этой книге, что это начало большой эпопеи» [14: 376].

Так же постепенно вызревали у Толстого новые замыслы в его работе над «Петром I».

В апреле 1933 г. он писал: «Вторая часть – зреее и по задачам и по охвату значительно обширнее первой» [13: 326], а еще через несколько месяцев (5 июля 1933 г.) он высказывается еще определеннее, указывая на ряд направлений, по которым шло движение его творческой мысли в работе над совершенствованием романа. «Первая часть романа “Петр I” в сущности есть пространное введение в основную часть – вторую, над которой я сейчас работаю. По стилю, по художественным приемам она существенно отличается от первой. Она более монументальна, более психологична, и в ней преодолены те исторические отступления, которые я отношу к недостаткам первой части» [13: 587].

В этих немногих словах выражена целая программа построения нового типа исторического романа, движения его к эпопее. Ставится вопрос и об укрупнении романа (путем введения большой истории) и о более глубоком проникновении в психологию людей, и об отказе от хроникальности и внеобразного изображения событий («исторические отступления»).

Сам Толстой эпопеей называл только трилогию «Хождение по мукам» и не применял этого термина к «Петру I». Однако несомненно,

---

<sup>304</sup> Толстой А. О литературе. М.: Советский писатель, 1956. С. 51.

что если бы роман был закончен, то писатель не колебался бы отнести его к эпическому жанру. Это ясно из тех высказываний, где намечаются окончательные рамки произведения и способы его построения.

Если вначале Толстой думал написать небольшой роман в одной книге, то после выхода первого тома его намерения существенно меняются и возникает план создания грандиозного произведения, которое охватило бы не только весь жизненный путь Петра, но и несколько десятилетий послепетровской эпохи. В январе 1933 г. Толстой писал: «В настоящее время я работаю над окончанием второго тома моей трилогии “Петр I”. Этот том охватывает эпоху ломки Петром старого боярского строя и его попытки выдвинуть Россию в уровень современных ему стран как в военном, так и в промышленном отношении. Второй том примерно окончится 1718 годом. Третий том будет посвящен послепетровской эпохе вплоть до царствования Екатерины II. И главным образом будет посвящен Ломоносову» [13: 572].

Впоследствии А. Толстой от столь широких хронологических рамок отказался и решил довести роман только до Полтавы или до Прутского похода с тем, чтобы максимально уплотнить сюжет путем насыщения его крупными событиями и введения в действие многих новых лиц. В 1944 г. в статье «О своей работе» он писал: «Третья книга – самая главная часть романа о Петре, она относится к наиболее интересному периоду жизни Петра. В ней будет показана законодательная деятельность Петра I, его новаторство в области изменений уклада русской жизни, поездки царя за границу, его окружение, общество того времени. В третьей части будут даны картины не только русской жизни, но и Запада того времени – Франции, Польши, Голландии. Все основные задачи, которые я ставил перед собой, приступая к роману, будут осуществлены главным образом в этой части»<sup>305</sup>.

Укрупнение романа, включение в него все новых и новых исторических и биографо-психологических фактов было, по заявлению писателя, нелегким.

Особенно сложным было намерение «заселить» роман новыми героями, создать в нем многолюдство, шире представить народ. Об этом он писал В. Шкловскому в том же 1944 году: «Еще затруднения – втаскивание в роман новых персонажей, расширение его поверхности. Оказывается, это совсем не легкая штука. В первой и второй части это было легко, а сюда их надо ухитриться втаскивать! Хочется написать о Саньке в Париже. О Булавине тоже напишу...»<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> Толстой А. О литературе. С. 411.

<sup>306</sup> Там же. С. 412.

Трудность заключалась в том, что предстояло не только по-иному говорить о Петре в период полного расцвета его деятельности, но и полнее изобразить антагонистические силы, ввести в действие народные массы, показать их революционную активность. Для этого нужно было создавать новые сюжетные линии, устанавливая новые связи, еще более усложняя сюжетную разветвленность романа.

Насыщенность произведения подлинными историческими фактами, хроникальный принцип изложения в критике нередко истолковывались ошибочно. То обстоятельство, что все события излагаются в строгой исторической последовательности и параллельно, по этапам раскрывается жизненный путь исторического деятеля, некоторых приводило к выводу, что «Петр I» – это хроника.

Однако хроникально-биографическая нить развития сюжета еще не превращает произведение ни в хронику, ни в биографический роман. Толстой стремился проникнуть в смысл вещей, представить историческое прошлое не в простом чередовании фактов, а в конфликтах, в борьбе, в напряженном действии, для всего этого необходима особая группировка героев, особая организация материала, необходима творческая фантазия.

Полемизируя с критиками, видевшими в романе только хронику, Толстой ссылался на его особую структуру, далекую от простой хроникальности. «Исторический роман, – говорил он, – не может писаться в виде хроники, в виде истории. Это совершенно никому не нужные вещи. Нужна, прежде всего, как и во всяком художественном полотне, – композиция, архитектоника произведения»<sup>307</sup>.

Действительно, писателей нередко подстерегает опасность подменить художественно целесообразный отбор фактов хроникальным изложением событий. Этой опасности не избежали многие. На эту особенность внимание критики обратил Л. Плоткин: «Черты такой хроникальности заметны во второй книге “Хождения по мукам”, они дают о себе знать и в “Буре” и “Девятом вале” Эренбурга; даже в таком превосходном эпическом произведении, как “Тихий Дон”, и то иногда события пересказываются вне внутренней органической связи с судьбами героев. И у Федина в его “Необыкновенном лете”, особенно в конце, пропускают черты хроникальной описательности»<sup>308</sup>.

На преобладание хроникальности в некоторых из названных произведений указывали и другие. М. Кузнецов пишет: «У А. Толстого по-

---

<sup>307</sup> Там же. С. 208.

<sup>308</sup> Плоткин Л. Горький и проблема романа-эпопеи // Горький и проблемы советской литературы. Л.: Советский писатель, 1956. С. 101.

сле «Сестер» был явный «перекося в историю» в «Восемнадцатом годе»... нечто схожее произошло и с Шолоховым – в третьем томе «Тихого Дона» история начинает порой брать верх над художником»<sup>309</sup>.

Еще заметнее эта особенность сказывается в таких крупных романах, как «Севастопольская страда» Сергеева-Ценского, «Емельян Пугачев» Шишкова, «Порт-Артур» Степанова, в которых авторы стараются рассказать о *всех* сражениях, столкновениях, боевых операциях, о *всех* событиях в их хронологической последовательности, не всегда увязывая эти события с характерами и судьбами героев. В. Шишков признавался, что бывали моменты, когда он «не выходил из факта».

«Петр I» тоже хроникален, как хроникален почти каждый большой исторический роман, но черты хроникальности в нем выражены гораздо слабее, чем у других: А. Толстой умел избегать нанизывания однородных фактов, дублирования идей и образов, добываясь художественной экономии.

Спорам о жанре романа критика уделяла очень много внимания. Высказывались разные мнения, и эту разноречивость И. Рождественская, например, объясняла необычностью произведения: «Введение истории народа в роман, осуществленное Алексеем Толстым, требовало новых принципов сюжетосложения, и эта новизна порою казалась такой неожиданной, что наводила критиков на мысль о переходе Толстого к хроникальной передаче известных исторических фактов»<sup>310</sup>.

Непримиримость споров вокруг жанровой природы романа объясняется отчасти тем, что спорящие оперировали только двумя терминами: «хроника» и «роман». Ни в одно из этих понятий произведение Толстого полностью не укладывалось. Если одни безоговорочно относили его к хронике, то это вызывало законные возражения других, доказывавших, что «Петр I» – роман, но и это определение не оправдывало себя, если понимать его в традиционном смысле. То, что внешне напоминало хронику, относилось к специфике высшего типа эпических произведений – романа-эпопеи. В историческом романе-эпопее, как и в развернутой хронике, дается широкий охват исторических событий, излагаемых в хронологической последовательности, с сохранением подлинности имен, места и времени. Но в романе-эпопее путем создания типических ситуаций глубоко обнажаются исторические закономерности и во всей полноте раскрывается психология человека, что уже выходит за пределы и возможности простой хроники.

---

<sup>309</sup> Кузнецов М. О путях развития современного романа. С. 253.

<sup>310</sup> Рождественская И.С., Ходюк А.Г. А.Н. Толстой. Семинарий. Л.: Учпедгиз, 1962. С. 46–47.

В чем же заключаются те «новые принципы сюжетостроения» в «Петре I», о которых говорил критик?

Отличие от романной композиции, характеризующейся тяготением всех линий к единому центру, в эпопее обилие материала, множество действующих лиц неизбежно ведут к известной децентрализации действия. Несмотря на отказ Толстого от эпизодов, уводящих от основной линии повествования, от того, что он называл «наростами», роман продолжает разрастаться, становится «монументальнее» за счет самых разнообразных элементов. Порою автор вводит нас в жизнь эпохи: ведутся войны за северные и южные моря, развивается кораблестроение, набирает силу купечество, рушится старый быт и внедряется политес, выдвигаются Бровкины как деятельные сподвижники Петра. Появляется много новых лиц: Карл XII и Август, Андрей Голиков и Федька Умойся Грязью, Демидов и Федосей Склаев, Баженины и Денисов... Показана и отрицательная реакция на петровские реформы: мужики уходят в леса, шевелится Дон, неистовствуют раскольники.

Уместно вспомнить известный отзыв Романа Роллана, в котором подчеркивается именно сложность структуры произведения: «Я прочел – вернее перечел... эту гигантскую эпопею, огромную, дремучую и путаную, как лес с его дорогами, куда углубляешься, с трясынами, просветами неба и тенями, всю эту чудовищную жизнь, которая наполняет эту эпопею»<sup>311</sup>.

Сохранение единого центра стало бы еще более невозможным, если бы Толстой осуществил тот сюжетный вариант, по которому действие романа доводилось до Ломоносова. Перемещение центра тогда стало бы неизбежным. Сам Толстой писал об этом: «Главным персонажем третьей части романа будет первый русский академик Ломоносов, которого я причисляю к петровскому времени»<sup>312</sup>.

Одно из главных, относительно самостоятельных мест в романе должен был занять также Булавин, возглавивший крупное антиправительственное восстание.

Тенденция центробежности характерна и для других крупных произведений. По такому пути пошел В. Шишков в «Емельяне Пугачеве», сгруппировав материал вокруг двух центров: Пугачева и Екатерины. Да и сам Толстой в эпопее «Хождение по мукам» не смог ограничиться одним центром. Кого можно назвать основной фигурой в этом крупнейшем произведении? Следовательно, романная композиция была

---

<sup>311</sup> Алексей Толстой – кандидат в депутаты Совета Союза Верховного Совета СССР. Леноблиздат, 1937. С. 1.

<sup>312</sup> Красная газета. 1933, 2.1.

уже тесной для нового типа произведений, которые стали возникать с конца двадцатых годов, – для жанра романа-эпопеи.

Это станет ясно самому Толстому, когда он приступит к третьей части романа и когда в свете новых открывающихся далее первые две части покажутся ему только «введением» к последней. В третьей книге отчетливо обозначится тенденция к децентрализации сюжета, к расщеплению узловых моментов романа. Это сразу почувствовала критика. В. Шкловский, познакомившись с напечатанными в «Новом мире» главами романа, писал Толстому, что в третьей книге образ Петра оттесняет другие образы: «Я думал о том, не вытеснил ли политес политики, не заслонила ли Наталья Петра?»

Санька стала Венерой того времени, мифом»<sup>313</sup>.

Характеризуя жанр романа-эпопеи, А. Чичерин писал: «Роману-эпопее свойственна многосюжетность, наличие романов в романе, пересечение истории деяний одного персонажа другими историями и событиями, обогащающими смысл и звучание образов. Каждый сюжет воспринимается в связи со всеми остальными событиями и сюжетами»<sup>314</sup>.

Подобные же соображения мы находим в статье И. Созоновой, посвященной «Тихому Дону» М. Шолохова: «Мастерство композиции состоит не в том, чтобы цепочкой соединить разные события и биографии многочисленных персонажей, а в том, чтобы читатель мог наглядно увидеть то большое, что мы называем историей, различить в ней судьбы разных людей... В эпопею открыт доступ многим жизненным связям и событиям, которые нельзя ввести в обычный роман, где всякое событие или лицо должно быть соотнесено с центральными героями... Не случайно “теряет” тех или иных персонажей Шолохов. Его зовет вперед движение истории, а значит, в центре оказываются уже другие, те, кого выдвинул исторический момент»<sup>315</sup>.

На тех же принципах строится и «Петр I», и это стало бы совершенно очевидным, если бы произведение было закончено.

Другой композиционной особенностью романа-эпопеи является отсутствие четко выраженной развязки.

Показательны колебания А. Толстого в вопросе о завершении романа. Писатель решал его по-разному, не зная, на каком событии следует остановиться.

---

<sup>313</sup> Толстой А. О литературе. С. 443.

<sup>314</sup> Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Советский писатель, 1958. С. 18.

<sup>315</sup> Созонова И. Человек и ход истории // Вопр. литературы. 1962. № 1. С. 188–189.

А.В. Чичерин доказывает, что особенностью романа-эпопеи в отличие от романа является композиционная незаконченность. «В романе тургеневского типа, – говорит он, – нельзя ни прибавить, ни убавить ни слова. Роман-эпопея, напротив, принципиально не имеет ни конца, ни начала»<sup>316</sup>. В доказательство приводится история создания «Войны и мира», в котором Л. Толстой «собирался вести своих героев через события 1805, 1806–1812, 1812 и 1856 годов и дальше, так как 1856 год служил основанием для завязки новых коллизий»<sup>317</sup>.

У А. Толстого также было несколько вариантов. Он хотел довести повествование то до Полтавской победы (1709), то до Прутского похода (1711), то до смерти Петра (1925), то даже до эпохи Ломоносова.

В обоих случаях эта неопределенность объясняется тем, что содержанием произведений является не одно событие, а цепь событий, которые так тесно связаны между собой, что определение конца представляется как бы произвольным<sup>318</sup>. И действительно, тот аргумент, который А. Толстой приводит в своем окончательном решении, не является слишком убедительным: «Роман хочу довести только до Полтавы, может быть, до Прутского похода, еще не знаю. Не хочется, чтобы люди в нем состарились, что мне с ними, со старыми, делать?»<sup>319</sup>.

Ссылка на возраст героев несущественна еще и потому, что в «старости», в последние 10–12 лет жизни Петра произошли такие события, которые высоко подняли престиж России и увенчали многолетнюю государственную деятельность царя-преобразователя. Сюда относятся и морская победа при Гангуте (1714), положившая конец господству шведов на Балтике, и присоединение к России западного и южного побережий Каспийского моря, и приобретение по Ништадскому миру (1721) Прибалтики, обеспечившее выход России к Балтийскому, за что Петр и боролся в течение двух десятилетий. Все это, казалось бы, было вполне уместно в романе, посвященном петровской эпохе.

Понятие «законченности» менее применимо к роману-эпопее, чем к обычному роману. В произведении, посвященном целой эпохе, а не отдельному событию, выбор завершающего момента, играющего роль развязки, бывает более трудным по той причине, что каждая мыслимая развязка таит в себе и завязку. Это относится к эпопее так же, как и к самой истории.

---

<sup>316</sup> Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. С. 16.

<sup>317</sup> Там же. С. 15.

<sup>318</sup> О работе над романом «18 год» А. Толстой тоже говорил: «Там я мог оборвать когда угодно» (*Крестинский Ю. А.*Н. Толстой. Жизнь и творчество. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 187).

<sup>319</sup> Толстой А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 588.

С теми же мерками, о которых говорилось выше, необходимо подходить и к «Великому Моурави» А. Антоновской. Это произведение называли «большим романом», «замечательным романом», «лучшим советским историческим романом», отмечая многосторонность отражения действительности, правдивость характеристик, живость и занимательность изложения.

Своеобразие этого произведения заключается в том, что оно еще менее централизовано в сюжетном отношении, чем другие исторические романы-эпопеи, несмотря на то, что объединено именем одного центрального героя. В нем одинаково значительными являются оба направления борьбы, ведущейся народом, – против классовых угнетателей и против внешних врагов.

Основу первой сюжетной линии составляет мощное народное движение в Грузии начала XVII века, направленное против феодальной кабалы. Феодальные князья были ненавистны не только закрепощенному крестьянству, но и были постоянной угрозой для еще неокрепшей монархии.

Возглавил антифеодальное движение Георгий Саакадзе, которому удалось объединить разные слои населения – крестьянство, амкаров (ремесленников) и азнауров (служилое дворянство). Саакадзе стремился к обузданию своевольных князей, к объединению грузинских земель под единой верховной властью и к демократическим преобразованиям в стране. Свой, лозунг «Царь и народ» он противопоставлял лозунгу феодалов «Царь и князь».

Враги Саакадзе не останавливаются ни перед чем, чтобы ослабить его влияние на царя Георгия I, а затем на Луарсаба II и чтобы в конце концов погубить его. Враждебная Саакадзе феодальная клика в лице ее главного представителя Шадимона ведет бесперывные интриги, создает сложные политические комбинации, чтобы сохранить свое господствующее положение в государстве и влияние при царском дворе.

Противоречия существуют и в феодальной верхушке. В Картлийском царстве (Грузия делилась на три самостоятельных государства – Кахетинское, Картлийское и Имеретинское) за власть и влияние на царя борются две могущественных группы – одна придерживается иранской ориентации, другая, к которой принадлежит и Шадимон, – турецкой. Члены этих политических союзов резко противопоставлены друг другу не только в политических вопросах, в отношении к царю и его любимцу Георгию, но и в моральном отношении. Саакадзе в своей борьбе старается заручиться поддержкой первой группы и даже женится на дочери одного из ее представителей Русудан Эристави.

Сложность внутренней обстановки в Картлийском царстве усугубляется изменчивостью отношений с соседними Ираном и Турцией, с которыми то заключаются союзы, то ведутся войны. Каждое из них стремилось если не подчинить себе богатые грузинские земли, то по крайней мере укрепить в них свое влияние и привлечь на свою сторону в борьбе с соперничающим государством. Каждый сосед опирается в Картли на какую-либо партию, имеет там свою агентуру, широко пользуется шпионажем и подкупам. Иран в сношениях с Картлийским царством не только ведет прямые переговоры, но засылает своих соглядатаев. Такую роль играет колоритная фигура шпиона Али-Баиндура, который появляется каждый раз в новой роли: то мы видим его купцом, скупающим у крестьян шерсть, то цирюльником, то князем. Али Баиндур вездесущ и всезнающ. Каждый раз он появляется там, где решается вопрос государственной важности.

Непрекращающаяся игра классовых и национальных интересов создает в романе сложнейшую сеть перекрещивающихся действий, постоянно меняющихся ситуаций.

По значительности содержания и эпическому размаху «Великий Моурави» перерастает рамки обычного романа. В этом произведении нашла отражение целая эпоха с ее сложными социально-экономическими, политическими и бытовыми отношениями. Широко представлены не только основные классовые противоречия, но и борьба групповых интересов, индивидуальные судьбы людей.

Писательница показала с большой полнотой грузинский народ, его растущую силу, мужество, воинственность, свободолюбие, любовь к своей родине, его сплоченность в борьбе с внешними врагами, его ярость, которая в схватках с угнетателями «бьет не хуже клинка».

Центральный персонаж Георгий Саакадзе выступает и как пламенный патриот, борющийся за демократизацию социального строя Грузии, и как замечательный полководец, прославившийся блестящими победами над иранскими и турецкими войсками.

Не обойдены и противоречия характера Саакадзе. Принадлежа к сословию азнауров, Саакадзе должен был вступить в борьбу с самим собой, с «вековыми устоями и традициями» своей социальной среды. Взяв на себя миссию борца за интересы народа и государства, Саакадзе должен был подавлять в себе собственнические чувства и пренебречь угрозами хранителей сословных привилегий. «Ты, – говорили ему, – водишься с месепе (крестьянами), баранов им раздаешь... Хочешь с азнаурами быть, будешь поступать как азнаур, а сословие позорить не допустим. Поможем тебе месепе обратно на место поставить».

И иногда Саакадзе чувствовал себя в тупике: «Георгий вспомнил, как однажды на охоте он набрел на молодого оленя, случайно попавшего ногой в капкан. В выпуклых глазах оленя отражалась погибающая жизнь, а в трепетных судорогах сквозила обреченность.

Такое же состояние сейчас испытывал Георгий. Он не знал, на какую дорогу повернуть коня». Но Саакадзе сумел справиться с колебаниями и временной слабостью:

Никогда еще не изменял он своего слова. Перед его глазами мелькнули радостные лица месепе, вспомнил слезы стариков и торопливое желание всех месепе пойти за его благородное сердце на любую смерть.

И еще вспомнил гордую радость глехи (бедняков), их надежды и чаяния.

Он взмахнул нагайкой. Удивленный конь, стремительно вздыбившись, поскакал по ночной деревне<sup>320</sup>.

Писательница не замалчивает и политических ошибок Саакадзе, вступавшего в союз то с иранским шахом Аббасом, то с турецким султаном, думая, что эти политические маневры помогут осуществить его национальные и социальные задачи.

Полноты и всесторонности изображения средневековой Грузии автор добивается и проникновением в толщу быта. Изложение переплетается с множеством сочно написанных картин охоты на медведей и оленей, турниров, свадебных и карнавальных празднеств, приемов послов, базарных сцен, новогодних игр... Описаны, хотя с меньшей тщательностью, также жилище, пища, одежда, занятия крестьянина и ремесленника.

Сюжет этого многотомного произведения (последний, 6-й том вышел в 1958 г.) дробится на многие параллельные линии.

Нужно сказать, что для усиления читательского интереса, имея в виду чрезмерную растянутость романа и преобладание, особенно в последних томах, лично-биографических моментов Антоновская вынуждена была прибегать и к другим средствам. Много внимания с этой целью уделяется проблеме занимательности, причем подчас автором допускаются и излишества, нарушение правдоподобия. В действие вводятся таинственные лица, неразгаданные поступки, подземелья и тайные ходы, мертвецы, протягивающие руки из бездны вод, происходят неожиданные нападения, засады, кражи документов, подслушивания и переодевания и прочие аксессуары, напоминающие романтику «черного» романа.

---

<sup>320</sup> Антоновская А. Великий Моурави. Ч. 1. М.: ГИХЛ, 1939. С. 165.

Один из самых интригующих эпизодов, введенный в качестве связующего сюжетного мотива, – история с браслетом, подаренным царицей азнауру Дато и похищенным у него. Идут поиски браслета, в которых принимают участие многие заинтересованные лица. Вокруг этого эпизода группируются сцены преследований, засад, жестоких схваток и поражений. Дато удается овладеть браслетом, и он скрывается. Теперь начинается охота за Дато. Новые выслеживания, опасные приключения, стычки...

Несмотря на «издержки» критика справедливо отметила большие художественные достоинства романа. Антоновской впервые удалось на большом историческом фоне воссоздать сложную, противоречивую, долго остававшуюся неразгаданной фигуру знаменитого грузинского деятеля, пламенного патриота Георгия Саакадзе, прозванного в народе Диди Моурави (Великий Правитель). Широкие социальные и географические рамки произведения, богатство и разнообразие типов из всех слоев общества, правдивое раскрытие всех противоречий социальной и политической жизни Грузии, хорошее знание народных обычаев, умелое использование грузинского фольклора – все это поднимает произведение А. Антоновской до уровня романа-эпопеи.

\* \* \*

Народ – главное действующее лицо романа-эпопеи. Народу, как основной исторической силе, в основном и посвящены все рассматриваемые произведения. Это ясно чувствуется в «Севастопольской страде» С. Сергеева-Ценского, где солдаты и матросы мужественно отстаивают свою землю, и в «Великом Моурави» А. Антоновской, исполненном картин массовой борьбы народа против социального гнета. Подобающее место занимает народ и в «Петре I» Толстого, чего некоторые критики признавать не хотели. Анализ показывает, однако, что нет ни одной главы, где в той или иной роли не выступали бы люди из народа. Народ в романе показан, во-первых, как выразитель протеста против непосильных тягот, налагаемых государством, и, во-вторых, как опора царя в его преобразованиях. Эти две линии в романе прослеживаются достаточно четко.

Дальнейшее развитие темы народа мы находим в «Емельяне Пугачеве» В. Шишкова. На этом произведении необходимо сосредоточить преимущественное внимание, потому что здесь дано весьма показательное, глубокое и правдивое изображение протестующего и борющегося народа, проявляющего именно в такие моменты свою историческую роль в максимально обнаженной форме.

В. Шишков в своем произведении удачно решает ряд художественных проблем, имеющих общее значение: о полноте изображения народного восстания на всех его этапах, начиная с глубоких истоков, о средствах суммарного и индивидуализированного изображения народа, о «теоретическом выражении» (Энгельс) народного протеста, о взаимоотношении массы и героя и др.

Писатель добивается исчерпывающего охвата всех фактов народного восстания как в пространстве, так и во времени. Он показывает, как, зародившись в среде яицких казаков, благодаря присоединению широких крестьянских масс восстание приобретает невиданный размах. К Пугачеву потянулись со всего Поволжья и Приуралья крепостные крестьяне, движимые непреодолимым желанием покончить с помещицей кабалой. Искры этого потока просакивали и в более отдаленные места, вызывая там местные вспышки. Мы видим, как крестьяне и другие слои трудящихся на громадном пространстве пришли в движение, как это движение отразилось на внутренних и международных делах (прекращение войны с Турцией), как сверху донизу содрогнулось государство и как оно принуждено было напрячь все свои силы, чтобы устоять на ногах.

Все построение романа подчинено задаче изображения народа в движении. В первой части первого тома народ выступает на поле брани (в Пруссии) как воин-патриот, чьей доблести Россия обязана своей славой, своей государственной мощью. В следующих частях перед нами народ-страдалец, поработенный в своем собственном доме, скованный, но не примирившийся со своей долей. Во втором и третьем томах народ изображен поднявшимся во весь рост и стряхивающим с себя всех больших и малых паразитов, присосавшихся к его телу.

Описание «чумного бунта» в Москве убеждает в том, какой грозной силой становится поднявшийся народ, даже лишенный руководства. И какими ничтожными кажутся противостоящие народу правительственные силы, пытающиеся сдержать гнев масс. находкой следует считать в романе сцену, когда на площадь, где бушует масса, для наведения порядка выходит отряд старых солдат.

– Р-ра-зойдись! – обнажая тупые тесаки, угрожающие орут подоспевшие жалкие видом старики-солдаты под водительством бомбардира Павла Носова.

Подгулявшая толпа встречает их дружелюбным хохотом. По толпе уже гуляют из рук в руки два штофа зелена вина.

– Эй, деды-воины! А ну, выпьем за здоровье государя Петра Федоровича. Ур-ра! [IV: 465] –

добродушно посмеиваются над престарелыми царскими служаками люди из толпы.

Богатыми сценами, полными движения, красок, своеобразия изобилует описание жизни строителей столицы. Здесь мы встречаемся с землекопами и каменщиками, с плотниками и печниками, пришедшими в поисках работы со всех концов государства. Все эти люди, движимые насущными нуждами и интересами, устраивают свой быт, вступают в разнообразные связи с нанимателями и друг с другом, спорят, радуются и гnevаются, боятся и надеются. Пришлый люд показан со своими привычками и суевериями, пристрастиями и слабостями, с шутками-прибаутками. Все жизненно-ярко, бедственно и правдиво.

Но все эти подмеченные детали не заслоняют главного – что землекопов заставляют работать по 14 часов в сутки и жить в сырых подвалах, что они умирают от тяжелых условий труда, что на Васильевском острове вместе с обезьянками и заморскими товарами торгуют неграми, что наниматься в няньки и мамушки идут обесчещенные крестьянские девушки. Весь этот люд еще верит в справедливость, обращается к царице с жалобами, но вера скоро исчезнет, и тогда родятся «бунтишки», которые впоследствии перерастут в бунт большой.

Сила и значение народа демонстрируется разными средствами.

Показано превосходство народных вождей над царскими генералами и командирами. Хлопуша в операции против генерала Кара обнаружил более высокие качества, чем его противник. В то время как Кар двигался «с крайним промедлением», Хлопуша «не в пример Кару, торопясь с честью исполнить данное ему государем поручение, летит к месту назначения стрелою» [V: 220].

Пугачев разгадывает все военные хитрости Рейнсдорпа. На предложения Рейнсдорпа пугачевцы отвечают остроумным письмом, напоминающим знаменитый ответ запорожцев турецкому султану.

Превосходит своих противников Зарубин-Чика, обладающий, «не в пример губернатору Бранту, редким даром администратора».

Разумными и расчетливыми действиями Белобородов доставляет немало затруднений «трусливому генералу» Деколонгу, с тревогой доносившему, что «злодей свои отважные и отчаянные силы могутно устремляет под Челябину, на его, доколоиговы, войска».

Историческую роль народа Шишков подчеркивает и тем, что рассказ обо всем происходящем дает в сопровождении оценки народа. Мы всегда знаем, как реагирует народ на то или другое событие. Скоропостижно умер Петр III, «в народе пошли толки». По обвинению в убийстве царевича Ивана, возможного претендента на престол, судят

Мировича – и несносная «городская эха», не щадя Екатерину, «стала судить и рядить по-своему». Работает Большая Комиссия – и о ее делах на площади страстно рассуждают люди из народа, тщетно надеясь услышать что-либо утешительное для себя. Кар трусливо сбежал в столицу – его поступок обсуждают и по-своему расценивают солдаты. Во всех случаях высшим судьей, руководимым своими понятиями о справедливости и свободе, выступает народ.

В. Шишков показывает крестьянство не только через его борьбу, но и через его сознание. Мы узнаем, что народ сам о себе думает, как представляет себе свои задачи и определяет свое место на земле.

«Мы за правду стояли, за землю, за вольность», – говорит один крестьянин [VI: 147]; «Господ будем щупать да начальников... Либо наш верх содеется, либо миру окончание наступит,» – вторит ему другой [V: 147]; «Наперло нас со всей России дворцы да палаты им, гадам, строить... А нам-то какая корысть?» [V: 44]; «Придет пора-времечко, и на мужицкой улице будет праздник» [IV: 312].

Энгельс слабость драмы Лассаля «Франц фон Зикинген» видел в том, что в пьесе «недостаточно подчеркнуты плебейские и крестьянские элементы с их сопутствующим теоретическим выражением»<sup>321</sup>. В повествовании Шишкова «теоретическим выражением» являются мысли крестьян о себе, о своей борьбе, о будущем, о своих заветных мечтах и чаяниях. Крестьяне поднимаются до общих, хотя и неясных суждений, до отрицания существующих социальных: отношений. В их словах чувствуется не только гнев, но и сознание своей силы, правоты, никогда не умирающая вера в лучшую жизнь. Этот голос народа, все более усиливающийся, слышен на протяжении всего романа.

В. Шишков создает образ народа не только массовыми сценами, но и введением большого количества отдельных персонажей, которые самой своей множественностью подчеркивают и утверждают историческую роль народа. В романе около тысячи действующих лиц. Преобладающую часть составляют крестьяне, затем идут казаки, работные люди, раскольники, солдаты, представители угнетенных народностей. Многие из них выступают как эпизодические лица, появляясь лишь в одной главе или даже на одной странице, и, выполнив свою роль, исчезают. Но для всех этих людей из народа характерно то, что каждый из них является носителем какой-либо черты народной психологии, и каждое их появление освещает какую-нибудь новую сторону крепостной действительности, новую форму протеста и борьбы. Некоторые из

---

<sup>321</sup> Маркс и Энгельс об искусстве. М.: Советская литература, 1933. С. 58.

них введены в роман, чтобы только показать силу ненависти народа к своим угнетателям.

Вот рыжий дядя Митродор с вилами под мышкой, участник бунта в селе Большие Травы. Этими вилами он уничтожает немца-управителя, истязавшего крестьян и травившего их собаками. Митродор – случайная фигура в романе, но в нем воплощена вся копившаяся веками крестьянская ярость против угнетателей. Характерная деталь – вилы в его руках, которые упоминаются столько раз, сколько называется имя Митродора: они воспринимаются уже как своеобразная эмблема крестьянской непримиримости и бунтарства.

Такой же эпизодической является фигура рабочего человека Митяя. Он был «весь избит да исстеган» за побеги с завода. Митяй показан в сложной ситуации. В лесной чаще Митяй спасает от медведя путника. В спасенном он узнает гонителя рабочих и своего злейшего врага – полицейского капрала Сидорчука. Благодарность Сидорчука не смягчает Митяя и не сдерживает его естественных чувств. Последовал короткий диалог:

– Спасибо, Митрий! От неминуемой смерти спас ты меня! – задыхаясь, через силу, сказал капрал.

– Неизвестно еще, спас ли... Не больно-то благодари, – набираясь силы, буркнул дядя Митяй. И Митрий, угрожающе надвигаясь на капрала, выхватил из-за кушака топор [V: 236].

Сидорчук получил должное.

Образ дяди Митяя обобщает характерные черты заводских рабочих людей, далеких от снисходительности к врагу, и объясняет их участие в пугачевском восстании.

Некоторым персонажам из народа отводится более значительная роль, они дольше остаются спутниками Пугачева. Таковы артиллеристы Павел Носов и Варсонофий Перешибь-Нос. С ними мы встречаемся и во время боевых действий на полях Пруссии, и через пятнадцать лет в рядах пугачевского войска. В их образах представлены как бы два крестьянских типа.

Павел Носов – представитель той части крестьянства, которая живет патриархальными настроениями, социально пассивна и верит, что «за добрым барином и мужику жить не столь тяжело, а за лихим и мужику лихо». Старый бомбардир покорно тянет солдатскую лямку, как до этого безропотно нес крепостное ярмо. Он уверен, что этот порядок существует испокон веков и его никому не изменить. «Ах, мил человек, терпеть надо. Видно, так самим Богом утверждено: барам жиреть, а нам хиреть». Павел Носов – жертва вековечного социального гнета,

убившего в нем всякую надежду на лучшую долю, на разумную человеческую жизнь. Но, очутившись спустя много лет среди пугачевцев, под напором бурных событий крестьянская война Носов отказывается от своей проповеди долготерпения. Теперь он убежденный сторонник «мужицкого царя», беспощадно уничтожающего помещиков и всяких начальников, и готов «верой-правдой вместе... служить» с ним. Образом Павла Носова автор утверждает мысль, что покорность нехарактерна для масс и что самая отсталая часть крестьянства в моменты всеобщей борьбы способна включиться в революционные действия, отречься от своей косности и пассивности.

Другая разновидность крестьянского характера воплощена в образе Варсонофия Перешиви-Носа. Он с самого начала представляет революционную крестьянскую стихию, осуждает миротворческие призывы и далек от всяких иллюзий насчет полуболевных отношений между помещиком и мужиком. «Вот по эфхому самому я и молвил, что недружный мы народ. Ведь вот мы сами мужики, о мужике печалуемся и эфтого самого мужика своеручно изничтожаем. Бар нужно изничтожать, бар. А не мужика». И Перешиви-Нос на деле проводит свои идеи – он становится одним из зачинщиков восстания в селе Большие Травы, а затем активным сподвижником Пугачева.

В этих образах конкретизируется основная тема романа – революционная борьба народа. Народ всегда изображается в противопоставлении дворянской государственной власти. Идея необъединимости, несовместимости интересов противоборствующих классов, являющаяся главным композиционным принципом романа, находит свое выражение в частном и единичном.

Вопрос о роли личности в истории и о взаимоотношении героя и массы не может не интересовать авторов больших эпических произведений, посвященных узловым моментам исторического процесса. Не всегда писатели сразу находят правильное решение этой проблемы.

А. Толстой в ранних произведениях о петровской эпохе («День Петра», «На дыбе») показывает Петра I могучим характером, способным на титанические дела, но оторванным от живых сил страны и чувствующим свое трагическое одиночество. В дальнейшем Толстой пересмотрел свой взгляд на роль выдающихся индивидуальностей в истории и в «Петре I» изобразил царя иначе. Теперь Петр не одинок и деятельность его не бесплодна. У него есть единомышленники и помощники не только среди ближайшего окружения (Ромодановский, Апраксин, Головин, Долгорукий и даже Вас. Голицын), но и в народе (кузнец Жемов, Скляев, Голиков, Курбатов, Воробьевы и др.). Зависимость царя-

реформатора от объективных обстоятельств, от внешних социальных сил, от рядовых исполнителей его воли в романе достаточно ощутима.

Не мог решить этой проблемы и В. Шишков в ранней повести «Ватага», где изображена противоречивая фигура Зыкова, в которой противоестественно соединялись правдоискатель и разбойник, импонирующая мощь характера и дикая разнузданность. В своем вершинном произведении «Емельян Пугачев» В. Шишков реалистически подходит к решению задачи: он ставит факт рождения героической личности в тесную зависимость от народа и прослеживает эту связь с большой тщательностью и последовательностью.

Известное положение марксизма-ленинизма о том, что «не герои делают историю, а история делает героев», находит в романе свое высокохудожественное воплощение. Перед Шишковым прежде всего стояла задача показать, как Пугачев стал историческим героем, как народ и Пугачев шли навстречу друг другу и как эта встреча произошла.

Историческую необходимость появления Пугачева как вождя восстания под знаменем Петра III Шишков убедительно доказывает на множестве фактов.

Обманывают ли сезонников в Петербурге на строительных работах, расстреливают ли народ во время чумного бунта в Москве, охотятся ли на раскольников в приволжских лесах, издеваются ли над своими крепостными рабами помещики, лишают ли царские генералы старинных вольностей яицких казаков, рабочих ли уральских заводов запрягают в каторжный труд, грабят ли российские колонизаторы башкирский и другие народы – всюду массы жадно ловят слухи о появившемся заступнике Петре III, спасшемся от своей вероломной жены Екатерины. Так все нити ведут к одному центру. В силу сложившихся обстоятельств под тем или другим именем должен появиться выразитель народных чаяний, и он появляется. Таким образом, в романе Шишкова этими причинами, а не личными мотивами, не случайностями, не авантюризмом объясняется появление мнимого царя.

С другой стороны, если народ страстно ожидал своего избавителя, искал его, то Пугачев был тем лицом, которое должно было прийти к народу. Пугачев – это человек, ищущий правды и свободы. Он остро чувствует несправедливость, царящую кругом. Палочную дисциплину, как донской казак, он испытал на собственной спине. Недовольство существующей действительностью и стремление к лучшей доле заставляют живого, пытливого, непокорного зимовейского казака покинуть родную станицу, странствовать, стать атаманом на Тереке, носиться со смелыми планами переселения казаков на новые земли. Пу-

гачев жаждет большой деятельности и все время идет навстречу своей «судьбе», навстречу революционному народу.

Такое понимание исторического процесса уже само по себе предопределило многое в образе Пугачева и помогло писателю правильно раскрыть основу его характера, его единство с народом.

Пугачев у Шишкова – крестьянский вождь, который выдвинут массами и от этих масс все время находится в зависимости, несмотря на то, что обладает большой силой воли, умом, проницательностью и другими качествами, позволяющими ему уверенно осуществлять свои замыслы. Чувство непосредственной близости к массе никогда не покидает Пугачева. В этом секрет той притягательной силы, какой в высокой мере был наделен Пугачев и какую он сохранил до последних дней своих. Успех Пугачева был основан на понимании нужд народа, на умении угадывать его интересы и принимать подсказанные обстоятельствами решения.

Правильно понятая проблема взаимозависимости героя и социальной среды предопределила и другую особенность образа Пугачева – он показан в становлении и развитии.

Интересные мысли по этому вопросу содержатся в статье известного немецкого критика и общественного деятеля Альфреда Куреллы, эмигрировавшего из фашистской Германии в Советский Союз и оставшегося здесь до конца войны. А. Курелла останавливается на особом способе построения крупных советских исторических романов и в связи с этим – на средствах изображения главных героев. Точка зрения автора сводится к следующим положениям.

Новую страницу в истории исторического романа начинают четыре произведения: «Петр I» А. Толстого, «Великий Моурави» А. Антоновской, «Давид Строитель» К. Гамсахурдив и «Емельян Пугачев» В. Шишкова. Их объединяет то, что вопреки традиции в качестве главных героев в них выведены крупные исторические деятели. При этом герои раскрываются как исторически значительные лица постепенно, «становятся ведущими фигурами в ходе исторических событий»<sup>322</sup>. А. Курелла останавливается только на «Емельяне Пугачеве» и на его примере разбирает особенности всей группы произведений.

Образ Пугачева в повествовании В. Шишкова также дается в развитии. Писатель получает возможность благодаря такому методу изображения обрисовать характер героя во всей полноте и многогранности – несмотря на то, что жизнь Пугачева не единственный и даже не

---

<sup>322</sup> *Kurella A. W. Schischkows "Jemeljan Pugatschow" (Bemerkungen zur Entwicklung des historischen Romans) // Internationale Literatur. Moskau, 1945. № 3. S. 103.*

главный предмет повествования, ибо центральным событием является грандиозное народное восстание. Постепенное раскрытие индивидуальности героя составляет, по мнению критика, «центр тяжести» романа, его главное достоинство. На наших глазах герой превратится из обыкновенного деревенского парня в носителя исторической миссии, которую он постепенно постигает, обдумывает и затем берет на себя. Писатель стоял перед очень трудной задачей – «развернуть величие исторической личности буквально из ничего»<sup>323</sup>, тем не менее Шишков «убедительно изобразил длинный развивающийся процесс, как из казака-мальчика вырастает народный герой»<sup>324</sup>. Курелла не находит аналогий шишковскому роману в предыдущей литературе. В большинстве исторических романов «крупная историческая личность сразу показана во всем величии». Таков в романе Шарля де Костера Тиль Уленшпигель, которого автор наделяет «величием» (хотя и мифическим) уже в колыбели.

Развитие личности героя происходит в тесном взаимодействии с социальными обстоятельствами и в зависимости от них. В повествовании дается широкая картина жизни страны: политическая борьба, интриги при дворе, Семилетняя война, чума в Москве, волнения среди уральских казаков и т. д. Повествование развивается по двум линиям, которые вначале кажутся самостоятельными, но впоследствии они пересекаются и становится ясно, что в жизни Пугачева не было ни одного факта, который не был бы связан с его социальным окружением, и, с другой стороны, не было в социальной жизни ничего, что не имело бы отношения к судьбе героя. В этом единстве *субъекта и объекта* заключается важная положительная черта повествования Шишкова. Герой и окружающий его социальный мир представлены «в своем противоречивом, движущемся и в то же время замкнутом в себе единстве – они внутренне неразрывно связаны друг с другом и друг друга обуславливают»<sup>325</sup>. При этом повествование так построено, что ни центральный герой, ни его окружение не подавляют друг друга.

Проблема массы и героя, нашедшая свое удачное воплощение в «Емельяне Пугачеве» В. Шишкова, с тех же принципиальных позиций ставится и решается авторами других исторических романов-эпопей, где она раскрывается с большей или меньшей полнотой в зависимости от темы.

---

<sup>323</sup> Ibid. S. 104.

<sup>324</sup> Ibid. S. 105.

<sup>325</sup> Ibid.

Вопрос о соотношении событийного и личного, или, в иной постановке, исторически-подлинного и вымышленного является одним из самых существенных в жанре романа-эпопеи. В нашем случае его удобнее всего рассматривать на конкретном примере одного произведения – «Севастопольской страды» С. Сергеева-Ценского, в спорах вокруг которого было высказано много как верных, так и явно ошибочных мнений по данному вопросу.

Появление «Севастопольской страны» во второй половине 30-х гг. было крупным событием в истории советского исторического романа. Это произведение вызвало многочисленные отклики, в которых не только подробно анализировались его идейные и художественные особенности, но и затрагивались некоторые теоретические вопросы. Сергеев-Ценский не ограничивается описанием сева­стопольской обороны и стремится познакомить читателя со всеми характерными чертами изображаемой эпохи. Он затрагивает чуть ли не все вопросы политической, экономической, научной и культурной жизни России, а в какой-то степени и Западной Европы середины прошлого столетия. Из Севастополя и русского тыла, где безнаказанно хозяйничают казнокрады, читатель переносится в лагерь противников – к англичанам, французам и туркам; из глухой провинции и деревни крепостника-помещика – в Москву и Петербург, в Париж и Лондон. «Писатель, – говорит А. Кухаркин, – рисует широкую картину всей социальной жизни России, а отчасти и Франции, и Англии в первой половине XIX века, с многогранной градацией типажа от крепостного крестьянства и рядового солдата до генерала, придворных, министров и императоров»<sup>326</sup>.

Это стремление писателя к полноте изображения исторических событий и лиц констатируют и другие авторы. Однако не все они одинаково понимали самый принцип эпизации. Что может и должно входить в рамки крупного произведения, именуемого эпопеей, без нарушения его цельности и художественного единства? По этому вопросу существовали разные мнения и в соответствии с этим высказывались разные оценки романа.

Признавая «Севастопольскую страду» эпопеей, некоторые критики рассматривают это произведение с точки зрения известного высказывания В.Г. Белинского в его статье «Разделение поэзия на роды и виды»: «В эпопее событие, так сказать, подавляет собой человека, заслоняет своим величием и своею огромностью личность челове­че-

---

<sup>326</sup> Кухаркин А. «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского // Знамя. 1940. № 11–12. С. 311.

скую, отвлекает от нее наше внимание своим собственным интересом, разнообразием и множеством своих картин»<sup>327</sup>.

Но прямолинейное применение этой мысли Белинского к «Севастопольской страде» ограничивает диапазон произведения, ибо тем самым ставятся под сомнение факты лирического самовыявления автора, а также введение в сюжетные рамки эпизодов частной жизни.

Такие ограничения не могут быть оправданы ссылками на Белинского. Принимая традиционное деление поэзии на три рода – эпическую, лирическую и драматическую, Белинский, отрицал замкнутое существование этих рядов в новейшее время. «Напротив, – утверждал он, – они часто являются в смешанности, так что иное эпическое по форме своей произведение отличается драматическим характером и наоборот»<sup>328</sup>. И далее: «Перевес лирического элемента также бывает и в эпосе, и в драме»<sup>329</sup>.

Недостатком высоко ценимых им Вальтера Скотта и Купера Белинский считал как раз «решительное преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего, субъективного начала». Именно поэтому «оба эти великие творца являются, в отношении к своим произведениям, как бы какими-то холодными безличностями, для которых все хорошо, как есть... и которые как будто и не подозревают существования *внутреннего человека*»<sup>330</sup>.

Перенесение на «Севастопольскую страду» того места из статьи Белинского, где речь идет о событии как сущности эпоса, не может не приводить в натяжкам и искажениям. Так, А. Долинин утверждает, что в «Севастопольской страде» автор старается скрыть свое отношение к событиям, свои собственные чувства и оценки. В этом произведении, где разрабатывается только тема войны, «эмоциональная окраска порою едва-едва заметна» и лиризм «должен, соответственно обстановке, проявляться бегло и очень скупо». В такого рода произведениях, по мнению критика, так и должно быть, поэтому Сергеев-Ценский «определяет свой жанр не роман, а эпосея»<sup>331</sup>. В эпосе не чувства должны изображаться, а только события, и Долинина особенно привлекает «объективность» писателя, «мудрое смирение перед правдой фактов».

Требования, которые критик предъявляет к «Севастопольской страде» как эпосе, основаны на недоразумении, на смешении разных понятий. Как правильно отмечает В. Кожин, понятие «эпическое»

---

<sup>327</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 17.

<sup>328</sup> Там же. С. 20.

<sup>329</sup> Там же. С. 29.

<sup>330</sup> Там же. С. 23–24.

<sup>331</sup> Долинин А.С. О Сергееве-Ценском // Резец. 1939. № 15–16. С. 21.

встречается в трех смыслах. Оно означает: 1) принадлежность к эпосу, то есть к определенному способу изображения; 2) всестороннюю монументальную, «эпически широкую» картину действительности – то, что гораздо точнее определять как «эпопейность», «эпопейную» картину; 3) «объективный», «эпичный», отличающийся «эпическим спокойствием» и «невмешательством» образ<sup>332</sup>.

И вот некоторые критики считают присущими современной эпопее не только монументальность (второе значение), но и несвойственное ей «эпическое спокойствие» (третье значение), исходя из того, что эти качества были объединены в гомеровском эпосе. Они стараются приписать «Севастопольской страде» жанровые особенности древнего эпоса. «“Илиада” – вот книга, которая неотступно была перед глазами автора, когда он писал “Севастопольскую страду”», – пишет Г. Блок<sup>333</sup>.

С подобными взглядами можно встретиться и в трудах некоторых авторитетных ученых<sup>334</sup>.

Сам Сергеев-Ценский решает вопрос иначе, он не исключает лирического начала в эпопее. «...Труды и дни севастопольцев-моряков... были мною изучены как историком, поданы в эпопее как художником слова, то есть и образно, и детально, и любовно, а не бесстрастно, как сделал бы старый “дьяк, в приказах поседельый... добру и злу внимая равнодушно, не ведая ни жалости ни гнева”»<sup>335</sup>.

Авторские чувства везде прорываются в романе и не противоречат эпическому характеру произведения. Взволнованность автора замечалась во многих критических отзывах. «Каждая строка, – пишет Н. Калязин, – каждый эпизод в эпопее дышат страстной любовью и гордо-

---

<sup>332</sup> Кожин В. Роман – эпос нового времени // Вопр. литературы. 1957. № 6. С. 79. См. также: Кузнецов М. Советский роман. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 26.

<sup>333</sup> Блок Г. Книга о русской Трое // Звезда. 1940. № 8–9. С. 281.

<sup>334</sup> Едва ли можно согласиться с мнением акад. А.И. Белецкого, который сомневается, можно ли «Войну и мир» считать эпопеей, ибо это произведение не похоже на «Илиаду»: «“Война и Мир” не отвечала позднейшим представлениям самого Л.Н. Толстого о всенародном искусстве и, по многим своим особенностям, не является произведением, рассчитанным на массового читателя. Индивидуальность автора “Илиады”, кто бы он ни был, от нас скрыта: его поэтическое самосознание состоит в том, что он думает за всех и со всеми. “Гомера” можно не замечать в его творениях, а как не заметить Л.Н. Толстого, главное место в “Войне и мире” – лицо, которое мы ощущаем не только сквозь Андрея Болконского, Пьера Безухова, Николая Ростова, но и непосредственно, по его постоянным вмешательствам в свое повествование, по его субъективным комментариям...» (Белецкий А.И. Судьбы большой эпической формы в русской литературе XIX–XX веков // Филологічний збірник Київського державного університету. № 2. Т. VII. Вип. III, 1948. С. 14).

<sup>335</sup> Сергеев-Ценский С. Слово к молодым // О художественном мастерстве. Симферополь: Крымиздат, 1956. С. 196.

стью за свой народ... С большой теплотой, подлинной симпатией и увлечением изображает писатель Севастополь, матросов, их лачуги, их веселье, их неостывающую отвагу и простоту»<sup>336</sup>.

Рассказав о каком-нибудь боевом эпизоде, в котором с большой точностью описываются действия воюющих, автор дает выход собственным чувствам: «Русский народ удивил уже однажды мир тем, что выкинул из сердца своей земли завоевателя Европы, теперь он удивил его снова. Чем? Тем совершенно непредвиденным союзниками упорством в труде с каким он восстанавливал по ночам разрушенные дневной бомбардировкой бастионы и батареи; тем непобедимым презрением к смерти, какое проявлял он на каждом шагу и у орудий и в прикрытиях, когда не сражался, а только ожидал, что его, может быть, вот-вот позовут сражаться; той исключительной отвагой, которую проявлял он во время бесчисленных вылазок... Нет, Севастополь дал понять Европе, как способен защищать свои рубежи русский народ!».

Такого рода «отступления», выражающие патриотические чувства автора, встречаются на протяжении всего романа, являясь прямым опровержением мнения, что советскому эпосу несвойствен лиризм.

Различным пониманием характера современной эпопеи объясняется и отсутствие единства в решении вопроса о роли частных лиц и их судеб в произведениях большой эпической формы. Некоторые критики считали, что в эпопее недопустимо совмещение крупных исторических событий с параллельным воспроизведением частной жизни людей. Так, по мнению Г. Блока, Сергеев-Ценский нарушает характер избранного им жанра введением многих частных лиц. «Вполне неудачны, – утверждает он, – те подсобные, так сказать, действующие лица, которые введены в эпопею точно в виде вынужденной уступки толстовскому влиянию, с целью сообщить суровому повествованию некоторую домашность и тем развлечь читателя, дать ему передышку.

Нет, развлекать они решительно неспособны, все эти благообразные Хлапонины, Зарубины, Бородатовы и им подобные. Все они безлично-честны и, совершенно в сущности бесцельно, слоняются по страницам романа... И читатель торопится скорее от них отделаться, чтобы поскорее вернуться к горячей жизни бастионов, по которым так пристрастился блуждать вслед за автором, и откуда его зачем-то время от времени уводят»<sup>337</sup>. Г. Блок, таким образом, упрекает автора не только в том, что эти персонажи не типичны, но и в том, что они

---

<sup>336</sup> *Калязин Н.* Эпопея о знаменитом городе // Литературная учеба. 1941. № 1. С. 94, 98.

<sup>337</sup> *Блок Г.* Книга о русской Трое. С. 281–182.

вообще неуместны в эпопее. Он против самого принципа введения частных лиц в сюжет, в котором они являются как бы инородным телом. Ставя эти ограничения для автора, Блок сводит содержание произведения до одного хотя и крупного, но изолированного события, до рамок военного романа, наполненного только батальными эпизодами.

Ту же ошибку в истолковании «Севастопольской страды» допустил А. Малинкин, исходя из подобного же понимания особенностей эпопеи. Он пишет: «Для правильной оценки произведения Сергеева-Ценского очень важно понять, что это не роман и что не судьба определенных действующих лиц стояла в центре внимания писателя. “Севастопольская страда” – эпопея, в которой отдельные лица отступают назад перед художественным изображением событий. В эпопее не лица, а события становятся доминирующими»<sup>338</sup>. Критик считает поэтому естественным, что все главные действующие лица «живут в эпопее в той степени, в какой они живут на бастионах Севастополя, как самостоятельные образы они не раскрываются».

Еще дальше идет А. Долинин. Ему кажется недостаточно обоснованным присутствие в романе не только таких персонажей, как петрашевец Дебу, лейтенант Стеценко из числа второстепенных лиц, но кажутся излишними целые главы, в которых действие происходит не в Севастополе, а в глубоком тылу: «В Петербурге ли, в Москве, в Курской губернии, в имении дяди Хлапонины»<sup>339</sup>. По мнению автора статьи, писатель должен был пойти на «самопожертвование», ограничить себя «столь нужной в наши дни темой обороны» и исключить все, что относится к тылу, к условиям «мирной» жизни. Если писатель назвал свое произведение эпопеей, а не романом, то он и должен оставаться в пределах официальной истории – обороны Севастополя.

Авторы этих статей рассматривают эпопею не как высший этап в развитии эпической поэзии, не как дальнейшее расширение и углубление романной формы<sup>340</sup>, а как жанр, противостоящий роману. В этом противопоставлении они исходят из традиционного понимания эпоса в его древнейшей стадии и наделяют его признаками современную эпопею. Но современная эпопея не равна эпопее античной. Вспомним опять слова Белинского: «эпопея нашего времени есть роман... Сфера романа несравненно обширнее сферы эпической поэмы. Роман, как

<sup>338</sup> Малинкин А. Литература о Крымской войне // Что читать. 1940. № 9. С. 87.

<sup>339</sup> Долинин А.С. О Сергеева-Ценском. С. 21.

<sup>340</sup> А.В. Чичерин устанавливает такую, вполне приемлемую, градацию эпических жанров: «Роман-эпопея – вершина эпоса и высшее выражение реализма в литературе нашего времени. Это естественное развитие и завершение эпической прозы: рассказ, повесть, роман и роман-эпопея» (Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. С. 35).

показывает самое его название, возник из новейшей цивилизации христианских народов, в эпоху человечества, когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов»<sup>341</sup>.

Если Белинский отметил тот факт, что современный ему роман вобрал в себя массу новых элементов по сравнению с эпической поэмой древности, потому что «человеческие отношения» бесконечно усложнились, то в последующем стали появляться еще более крупные эпические произведения, с еще более богатым и сложным содержанием, для обозначения которых и потребовался в наше время новый термин – роман-эпопея. В нем в наиболее широком и разветвленном виде изображаются и судьбы народные и судьба отдельного человека.

Гораздо правильнее подошли к оценке «Севастопольской страды» А. Кукаркин и Н. Замошкин. Не отрицая излишеств и перегрузок, недопустимых в любом художественном произведении, они исходят из признания более широких возможностей, допускаемых жанром современной эпопеи. Всестороннее и глубокое изображение большого эпохального события требует и большего количества персонажей, каждый из которых отражает какую-то новую сторону, черту, особенность эпохи. «И если все же, – пишет А. Кукаркин, – отличительной особенностью “Севастопольской страды” является редкая широта диапазона, если здесь нашли свое непосредственное и в то же время типичное выражение важнейшие вопросы эпохи, то достигнуто это писателем не через вводные “исторические” части романа, а через мастерское изображение индивидуальных судеб людей самой различной социальной и национальной принадлежности, благодаря тому, что в романе выведена исключительно богатая и разнохарактерная галерея образов.

Личные переживания каждого из героев произведения, не теряя своих индивидуальных особенностей, тесно связаны и обусловлены развитием и судьбой большого общего дела»<sup>342</sup>. По мнению автора статьи, только таким путем, то есть выводя на сцену действия сотен лиц, автор главным героем произведения делает весь русский народ.

Н. Замошкин также оправдывает многолюдность и многосюжетность романа, как качества, отвечающие требованиям жанра. Он считает вполне допустимым в жанре эпопеи наличие «целых архитектурных ансамблей», хронологически независимых, но имеющих внутреннюю связь. «Сюда прежде всего относятся два самостоятельных “вы-

---

<sup>341</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 38–39.

<sup>342</sup> Кукаркин А. «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского. С. 315.

мышленных” романа о семье отставного капитана 2-го ранга, синопца Зарубина и об артиллерийском офицере Хлапонине и его друге крепостном мужике Терентии, рядовом защитнике Севастополя. Эти “частные” истории составляют в то же время одно целое с историей обороны и тем самым входят в эпопею как исторические романы, в которых эпоха представлена в вымышленном повествовании. В жизни любое крупное общественное событие втягивает в свою сферу отдельные человеческие судьбы, они не менее характерны для истории, чем собственно исторические лица. С. Сергеев-Ценский так и поступает. Форма эпопеи открывала для этого широкие возможности»<sup>343</sup>.

Очень высоко ценит «Севастопольскую страду» В. Щербина, считая ее в некоторых отношениях произведением непревзойденным в советской исторической прозе. Это относится прежде всего к мастерству изображения массового героизма русских солдат и матросов, коллективной психологии народа. «В этом отношении, – пишет критик, – эпопея Сергеева-Ценского, пожалуй, не имела себе равных в нашей новейшей исторической художественной литературе»<sup>344</sup>.

Как и другие исследователи, В. Щербина важным признаком эпопеи Сергеева-Ценского признает обстоятельность и широту изображения исторической эпохи. В ней нашли отражение вся предыстория Крымской войны, все двадцать шесть крупных сражений севастопольской обороны, дан краткий очерк последствий войны для России, охарактеризованы движущие международные силы, породившие события 1854–1855 годов. Сама значительность исторических событий, положенных в основу произведения, предопределяет его эпическую широту, подбор и характер действующих лиц, населяющих эпопею.

Центральное место в статье Щербины занимает вопрос о соотношении личного и исторического в эпопее. В. Щербина детально останавливается на этой проблеме, высказывает четкие общие положения и на их основе судит в целом о произведении Сергеева-Ценского.

Отдавая должное грандиозному произведению Сергеева-Ценского, В. Щербина вместе с тем его уязвимым местом считает то, что все мысли, все интересы и чувства персонажей раскрываются только в связи с главным событием – осадой Севастополя. За пределы его они почти не выходят. В произведении явно не хватает частной жизни героев, которая не прекращается никогда, ни при каких обстоятельствах. «В самые напряженные моменты истории, в бою, на производстве, в политике у человека остается еще свой мир личных переживаний, се-

---

<sup>343</sup> *Замошкин Н.* Сорокалетие // Октябрь. 1940. № 12. С. 147.

<sup>344</sup> *Щербина В.* Сергеев-Ценский // Новый мир. 1943. № 10–11. С. 145.

мья, любовь, наслаждение природой, то есть то, что называется частной жизнью и составляет источник лирики. Даже гражданская лирика имеет своим источником личное, человеческое чувство»<sup>345</sup>.

В. Щербина справедливо противопоставляет античной эпопее, в которой личное, индивидуальное всегда отодвигалось не задний план, эпопею нового времени, отводящую человеку первое место: «Сейчас личность человеческая стоит в центре искусства, следовательно, эпос в историческом романе должен неразрывно сливаться с драматическим и лирическим началом»<sup>346</sup>

Недостаток эпопеи Сергеева-Ценского В. Щербина видит и в том, что повествование часто прерывается главами чисто исторического содержания, представляющими как бы комментарий к роману. Сравнимая «Севастопольскую страду» с «Войной и миром» Толстого, критик находит большую разницу в методах введения исторического материала. Исторические «отступления» у Толстого большей частью преломляются сквозь призму сознания героя или же иногда служат рупором жизненной философии автора, тогда как у Сергеева-Ценского описания события не всегда озаряются чувствами того или другого героя, они просто вводятся в текст с историко-познавательной целью. Военно-историческая тема оттесняет задачу художественного проникновения в душу и быт героев. Сергеев-Ценский показывает человека в очень ограниченной сфере проявлений: у его героев нет личных привязанностей, любви, семейных отношений, взглядов на мир, дальше своих служебных обязанностей они не идут. Искусство ничего не выигрывает от разделения в историческом романе личного, частного и исторического, героики. Отдельные яркие эпизоды индивидуальной жизни героев подавляются грузом исторического материала, публицистических отступлений, обзоров: «Без человека история в художественном произведении лишается лиризма; лиризм же – душа всякого искусства»<sup>347</sup>. Усвоенный писателем метод «абсолютного историзма», по мнению критика, снижает качество в общем «прекрасной книги» Сергеева-Ценского.

Точка зрения В. Щербины весьма плодотворна как в историко-литературном отношении, в оценке художественных достоинств «Севастопольской страды», так и в общетеоретическом плане при решении вопроса о специфике жанра романа-эпопеи.

В. Щербина занял отличную от других критиков позицию.

---

<sup>345</sup> Там же. С. 149.

<sup>346</sup> Там же.

<sup>347</sup> Там же. С. 150.

То, что одни (Блок, Долинин) относили к недостаткам романа – наличие частных лиц, Хлапониных, Зарубиных, Бородатовых, которые якобы «бесцельно слоняются по страницам романа», – В. Щербина рассматривает как достоинство, как непременную особенность эпопеи. «В лице капитана в отставке Зарубина, его жены, сына Вити и дочерей, артиллерийского офицера Хлапонина и его жены Елизаветы Михайловны Сергеев-Ценский создал прекрасные русские характеры», которые так же необходимы в его романе, как в «Войне и мире» Л. Толстого семья Болконских, Безуховы, Ростовы.

С другой стороны, В. Щербина не впадает в тот панегирический тон, которым отличается статья Н. Замошкина, находившего гармоническое единство между «частными» историями и «историей обороны» и утверждавшего, что отдельные человеческие судьбы в романе естественно втянуты в сферу крупного общественного события. Щербина правильно отметил в романе односторонность в изображении частных лиц, отсутствие многогранности и жизненной полноты их характеров: все это мешает им занять то место в композиции романа, которое соответствует возможностям жанра.

Вопрос, затронутый В. Щербиной, не потерял своей актуальности и сегодня. Той же проблемой заняты многие критики и литературоведы, изучающие процессы рождения новых жанровых образований, новых эпических форм в советской литературе. Естественно, вопросы наибольшей сложности стоят перед авторами романов-эпопей. Л. Якименко в работе о «Хождении по мукам» пишет: «Трудность задачи в том и состоит, чтобы достоверно и убедительно сочетать в едином сюжетном русле изображение коллективных усилий миллионов и – в зависимости от этого – разнообразные, несходные судьбы людей, выписанных до мельчайших подробностей их характеров, быта и т. д.»<sup>348</sup>.

Наибольшая трудность заключается в том, чтобы «коллективные усилия миллионов» были показаны языком искусства, а не в форме авторского сообщения. Но некоторые критики решают этот вопрос очень просто, оправдывая введение публицистического материала.

В. Назаренко находит в советской литературе новый тип многопланового романа, в котором преобладают так называемые «суммарные» образы. «Это такая образность, – утверждает автор, – которая выражает особенно широкий взгляд на жизнь, взгляд словно бы с некоей высоты, когда отдельные судьбы и даже массовые сцены уже почти сливаются с потоками социальных сил, с картинами революцион-

---

<sup>348</sup> Якименко Л.Г. О жанровых особенностях романа А.Н. Толстого «Хождение по мукам» // Творчество А.Н. Толстого. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1957. С. 76–77.

ной борьбы»<sup>349</sup>. Автор предлагает свое понимание образной системы произведения: в анализируемых им многоплановых романах («Перекоп» О. Гончара, «Сотворение мира» В. Закруткина, «Мир хижинам, война дворцам» Ю. Смолича) не отдельные персонажи, а «социальные силы оказываются главными героями», «исторические понятия, политические категории становятся образами». Создание крупных романов этого типа Назаренко относит к новым достижениям литературы социалистического реализма.

Естественно, что такая постановка вопроса, когда образность подменяется абстракциями, представляется малоубедительной. Наиболее совершенными будут те произведения, в которых движение истории органически сочетается с развитием характеров и глубоким раскрытием внутреннего мира человека. Вопрос о соотношении частного и исторического, отдельной личности и народа нельзя решать в духе В. Назаренко. Народ – творец истории, но в художественном произведении он должен изображаться не через «исторические понятия» и «политические категории», а через образы живых людей, представленных со стороны их внутренней, духовной жизни.

Так понимал задачу художника и Горький, называвший литературу «человековедением». Когда однажды зашел разговор о создании сборника, посвященного двадцатилетию советской власти, и нужно было решить, о чем писать – о событиях за 20 лет или о развитии человека за этот период, Горький сказал: «Это будет вытекать одно из другого. А как иначе вы сделаете? Вы будете рассказывать о людях, о росте людей. А люди-то почему растут? Потому что созданы другие условия. А кто дал толчок к созданию этих условий?»<sup>350</sup> Мысль Горького ясна: человек, люди.

Таким образом, в спорах, развернувшихся вокруг «Севастопольской страды» Сергеева-Ценского в 30-х годах и продолженных в наше время, был поставлен и подведен к удовлетворительному решению один из важнейших вопросов жанра – как и в какой мере следует изображать интимный мир человека в монументальном эпическом произведении, посвященном большим историческим событиям, в романе-эпопее. Человек с его сложной психологией, со всем богатством его внутренней жизни всегда должен стоять в центре внимания художника.

---

<sup>349</sup> Назаренко В. Наш многоплановый роман // Звезда. 1958. № 8. С. 219.

<sup>350</sup> Цит. по: Бялик Б. М. Горький – литературный критик. М.: ГИХЛ, 1960. С. 111.

#### 9.4. Военно-исторический роман конца 1930-х годов и периода Великой Отечественной войны

С конца тридцатых годов в советской литературе получают все большее распространение романы о войнах и военных деятелях прошлого. Военно-оборонный роман становится одним из ведущих исторических жанров. Прочному утверждению его в предвоенный период способствовал ряд причин социального и политического характера. К этому времени произошли крупные изменения как в области международных отношений, так и во внутренней жизни нашей страны.

В результате крупнейшего экономического кризиса 1929–1932 гг. в капиталистических странах, создававшего предпосылки ряда военных конфликтов значительно усложнилась международная обстановка. В мире образовалось два очага войны – на Дальнем Востоке, в Японии, и в центре Европы в фашистской Германии. Эти государства представляли угрозу прежде всего Советскому Союзу, который, естественно, должен был обратить самое серьезное внимание на укрепление своей обороноспособности, на защиту своих границ.

И действительно, уже ближайшие события показали, насколько были реальны прогнозы о надвигающихся военных бедствиях, в которые агрессоры готовились ввергнуть человечество. Захват Италией Абиссинии (1936), германо-итальянская военная поддержка испанской реакции (1936), японская агрессия на озере Хасан (1937) и в районе реки Халхин-Гол (1938), «Аншлюс», вернее, насильственное присоединение фашистской Германией Австрии – все это говорило о приближающейся новой мировой войне и об угрозе нападения на Советский Союз. Литература должна была ответить на эти события соответствующей перестройкой – изменением проблематики и общей направленности художественных произведений, расширением задач в соответствии с создавшейся обстановкой.

В статье «О формализме» Горький писал в 1936 г., что нашей литературе пора выйти за пределы традиционной национальной тематики, что ей необходимо откликаться на происходящие в мире тревожные события, которые могут принести нашей стране и всему человечеству неисчислимые бедствия. «Почему наша литература скромно или гордо молчит, когда слышит, читает о мерзостях фашизма? Почему не обнаруживает гнева, читая о том, как итальянские летчики забрасывают бомбами госпитали “Красного Креста”, добивают раненных абиссинцев, уничтожают медиков, женщин, детей, отравляют воду, землю, скот, растительность? Ведь нельзя сказать, что наши литераторы по-

гложены действительностью своей страны до того, что у них уже нет времени, нет сил для внимания к жизни зарубежного мира»<sup>351</sup>.

Горький прямо ставил вопрос о том, что насущнейшей задачей советских писателей является создание произведений, посвященных защите СССР от всяких покушений на него извне. «Надобно так же серьезно подумать о необходимости создания оборонной литературы, ибо фашизм усердно точит зубы и когти против нас, и поголовное истребление абиссинцев фашистами Италии немецкие фашисты, конечно, оценивают как “пробу меча”, который они, как известно, предполагают употребить именно для истребления пролетариев и колхозников Союза Советов»<sup>352</sup>.

Эта потребность времени нашла отражение и в историческом романе. В середине 30-х годов рождается его новая разновидность – роман военно-исторический, посвященный вопросам защиты Родины, всенародной борьбы с иноземными захватчиками и интервентами. На его характер и отличительные особенности оказали влияние и крупные внутренние перемены в жизни страны.

Пятого декабря 1936 г. Чрезвычайный VI съезд Советов одобрил новую конституцию. Впервые выборы в Советы стали всеобщими. Это свидетельствовало о таком морально-политическом единстве советского народа, какого никогда не было в прошлом.

Смягчение внутреннего напряжения в стране создавало новую атмосферу во всей идеологической работе, устраняло предпосылки для всяких нигилистических выпадов в национальном вопросе. В литературе предшествующих лет накопилось немало превратных вульгарно-социологических трактовок исторических лиц, на что было обращено внимание в «Правде» от 7 марта 1936 г. «Правда» призывала литераторов сделать необходимые выводы и в области исторического романа, где немало собралось путаницы, извращений и «прямой фальсификации». Возникла необходимость покончить с недооценкой нашего прошлого, с неразборчивым охаиванием государственных деятелей.

В противоположность тому принижению национального достоинства русского народа, которое нередко наблюдалось раньше, литература должна была с научно-объективной меркой подходить к изображению прошлого, создавать правдивые портреты передовых исторических деятелей, поднимать их имена из забвения.

О новых задачах, вставших перед историческим романом, читаем в редакционной статье журнала «Знамя» в 1937 г.: «Исторические темы

---

<sup>351</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 526.

<sup>352</sup> Там же.

не случайно волнуют сейчас всю советскую страну, а вместе с ней и всех подлинно советских писателей. Не случаен повышенный интерес к прошлому своей страны, к героическим его страницам, который за последнее время наблюдается у нас, совпадает во времени с мощным подъемом волны советского патриотизма.

Историческое воспоминание о Ледовом побоище, когда русские войска под предводительством Александра Невского разбили наголову и с позором прогнали с русской земля тевтонских рыцарей-псов (по выражению Маркса), – это конкретное напоминание господам герингам и геббельсам. Если в тех исторических условиях так позорно были разгромлены, то неизмеримо более убийственная участь постигнет коричневорубашечные армии, если современные “рыцари-псы” вздумают направить их против СССР, против могуче вооруженного свободного народа, защищающего свое социалистическое отечестве»<sup>353</sup>.

Не удивительно, что теперь критика при оценке художественно-исторических произведений расставляет иные акценты, чем это было несколько лет назад.

Грубые ошибки в оценке нашей истории допустил Демьян Бедный. В 1936 г. он написал оперу-фарс «Богатыри», в которой искаженно изобразил былинных богатырей, воплощающих в народном творчестве лучшие идеалы русского народа. В «Правде» была осуждена его ошибочная трактовка образов былинного эпоса. В статье говорилось, что вопреки Горькому, поставившему Микулу Селяниновича рядом с Прометеем и Фаустом, «Демьян Бедный показывает богатырей как пьяниц, трусов, кутил. Так показывать героев народного эпоса – значит искажать народную поэзию, клеветать на русский народ, на его историческое прошлое... и вот эта героика русского народа, этот богатырский эпос, который дорог и нам, как дороги нам, большевикам, все лучшие героические черты народов нашей страны и других стран, превращается у Демьяна Бедного в материал для поголовного охаивания богатырей»<sup>354</sup>. В статье особо подчеркивалось, что изучение былинного эпоса, в котором отражается «героическая борьба народа против иноземных нашествий», стоит на неверном пути, что «литературоведы занимаются чисто формалистическим анализом народного эпоса либо сомнительным социологизированием, изображая, например, Микулу Селяниновича кулаком, что автор и театр, поставивший эту пьесу, оказали услугу не народам Советского Союза, а нашим врагам».

---

<sup>353</sup> История нашей Родины и задачи советских писателей // Знамя. 1937. № 10. С. 246–247.

<sup>354</sup> Правда. 1936, 15.IX. Перепечатано в «Литературной учебе», 1936. № 11.

Острому осуждению подверглись произведения, в которых патриотические мотивы затушевывались, а народ изображался совершенно равнодушным к судьбам своей родины. С этой точки зрения не выдерживало исторически критики произведение Цирельсона «Казак Барух» («Звезда», 1936, № 11), где преувеличивались внутренние противоречия запорожского казачества, совершенно замалчивалось значение Запорожской Сечи как «военной организации украинского народа, вынужденного давать отпор грабительским набегам на Украину турок и татар и попыткам польских панов захватить Украину»<sup>355</sup>.

В повести В. Аристова «Дело подполковника Энгельгардта» («Знамя», 1936, № 9) преуменьшались патриотические чувства крестьян в период Отечественной войны 1812 года: крестьяне в повести либо с нетерпением ждут Наполеона, возлагая на него все свои надежды, либо остаются нейтральными. Автор как будто закрывает глаза на то, что и тогда «чувства патриотизма воодушевляли крестьян, хотя и были восстания против помещиков, и в основной своей массе они вели борьбу с иноземным нашествием»<sup>356</sup>.

Исторически неверно изображается Польша XVI века как страна якобы более культурная, чем Московская Русь, в романе З. Давыдова «Дикий камень» («Красная Новь», 1936, № 3)<sup>357</sup>.

В то время как на Западе фашистские фальсификаторы истории и расистские теоретики путем подтасовки исторических фактов создавали мифы о превосходстве одних наций над другими, о неполноценности славянских народов, о народах-избранниках и т. д., задача советской науки и литературы заключалась в том, чтобы изобразить наше историческое прошлое во всем его богатстве, показать исторические подвиги народа, дающие основание гордиться своим прошлым – народными революционными движениями, справедливыми войнами против иноземных угнетателей, национально-освободительной борьбой, теми историческими деятелями, чья преобразовательная работа двигала вперед развитие страны, народа, человеческой мысли.

«Литературная газета» приводит длинный перечень достойных внимания исторических тем, многие из которых ждали своего художественного воплощения. «Обращаясь к нашему историческому прошлому, мы не ограничиваемся только историей революционной борьбы. Мы знаем, что в истории России были такие исторические личности, которые, принадлежа к правящим классам и действуя в их интере-

---

<sup>355</sup> Малахов К. История и литература // Литературная газета. 1937. № 47.

<sup>356</sup> Малахов К. Историческая беллетристика в 1936 году // Знамя. 1937. № 5. С. 253.

<sup>357</sup> Там же.

сах, боролись за целостность и независимость страны против иностранных захватчиков, боролись против попыток и стремлений превратить Россию в колонию, немало поработали над преодолением отсталости, от которой страдали населяющие Россию народы»<sup>358</sup>.

Одним из наиболее чутких предвестий надвигающейся военной грозы был роман П. Павленко «На Востоке» (1936), которым, по словам Горького, вполне своевременно и весьма интересно было положено «начало советской оборонной литературе». По признанию автора, он писал его «торопясь, не зная, война ли обгонит мою работу, или я обгону войну и успею показать, хоть мельком, наш Восток еще до того, как он сам себя покажет и, конечно, с большею силой, чем я»<sup>359</sup>.

Истории развития оборонной темы в русской литературе, начиная с древнейших времен и кончая «Окнами Роста» Маяковского и баснями Д. Бедного, специальную статью посвящает П. Павленко. Он пишет, что тема защиты Родины и боевого подвига родилась вместе с историей народов, что на этой теме вырос эпос. Игорь ли из «Слова о полку Игореве», Добрыня ли Никитич или Илья Муромец из былины – все это образы самого народа, его «персонифицированная воля к самостоятельности».

П. Павленко подчеркивает, что тема защиты Родины не иссякала в народе и в творчестве лучших художников слова даже в периоды, когда условия государственной жизни вносили разлад и двойственность в общественное сознание, когда царский гнет иссушал, мертвил любовь к отечеству. «От былин, – пишет он, – через Пушкина и Толстого, к великим песням нашей гражданской войны идет славная традиция оборонной темы, обогащенная после Октября новым, революционным содержанием... Нам, оборонникам, нужно глубоко вскопать историю наших советских народов, извлечь из нее и показать миру наиболее героические страницы народных войн... Тема защиты родины растет, привлекая к себе все новые и новые писательские силы»<sup>360</sup>.

Анна Антоновская, автор романа «Великий Моурави», предлагает писателям обратиться к «пантеону реальных исторических героев, боровшихся за национальную независимость своих народов и еще совершенно не отображенных нашим историческим романом»<sup>361</sup>.

---

<sup>358</sup> Создадим художественную историческую литературу // Литературная газета. 1937, 10.IX..

<sup>359</sup> Павленко П.А. Писатель и жизнь. М.: Советский писатель, 1955. С. 53.

<sup>360</sup> Павленко П. Оборонная литература // Литературная газета. 1937. № 59. Статья перепечатана с некоторыми исправлениями в сб. Павленко П. Писатель и жизнь.

<sup>361</sup> Антоновская А. Заметки об историческом романе // Литературная газета. 1938, 26.XI.

Евгений Петров в связи с выходом первого тома эпопеи Сергеева-Ценского «Севастопольская страда» писал, что оборонный роман более всего соответствует духу времени, что он отвечает запросам и требованиям советского читателя на нынешнем этапе<sup>362</sup>.

И понятно, что всякий скепсис в отношении славных исторических традиций народа встречался общественностью с глубоким возмущением. «Нужно вовремя давать отпор “Иванам, не помнящим родства”, – писала “Литературная газета”, – буржуазным подпевалам, рядящимся в левацкие одежды, пытающимся под рубрикой “кузьмакрючковщины” охаять почетную работу талантливых советских исторических романистов, драматургов и кинорежиссеров... Что, кроме активного отпора, может вызывать в нас термин “кузьмакрючковщина” в применении к произведениям о героическом прошлом нашего великого народа, который на деле построил свое социалистическое государство и являет подлинные чудеса героизма в труде и на поле брани, отстаивая социалистическое отечество»<sup>363</sup>.

Советская литература отвечает на это требование времени большим количеством произведений о борьбе русского народа с интервентами и захватчиками. Много раз переиздается «Цусима» Новикова-Прибоя, рождаются романы С. Бородина «Дмитрий Донской» (1939), В. Яна «Чингиз-хан» (1939) и «Батый» (1942), В. Костылева «Кузьма Минин» (1939), Сергеева-Ценского «Севастопольская страда» (1940), А. Степанова «Порт-Артур» (1941), С. Голубова «Багратион» (1943).

Характерно, что многие писатели не только в период Великой Отечественной войны, но и гораздо раньше оставляют прежние темы и как на самые актуальные переключаются на вопросы военно-патриотического содержания.

С. Сергеев-Ценский прерывает свою многотомную эпопею «Преображение», в которой он занимался изучением «интимной», по его выражению, жизни людей, для того, чтобы написать новое грандиозное произведение «Севастопольская страда» (1937–1940) о борьбе России с европейской коалицией, а затем «Брусиловский прорыв» (1943) о Первой мировой войне.

А. Антоновская накануне Великой Отечественной войны также оставляет работу над «Великим Моурави». Вместо этого писательница приступает к роману о Первой мировой войне под названием «Ангелы мира».

---

<sup>362</sup> *Петров Евг.* Реплика писателя // Литературная газета. 1938. № 42. См. также: Литературный критик. 1938. № 9–10. С. 242.

<sup>363</sup> История и литература. Передовая «Литературной газеты» от 26.VI.1939.

С. Голубов от произведений о крепостничестве («Страдиварий на оброке», 1939), о декабристах («Из искры пламя», 1940) переходит к темам оборонного характера. Он пишет повесть «Герасим Курин» – о партизанах Отечественной войны 1812 года; несколько изданий выдерживает его роман «Багратион».

В. Костылев, ранее писавший на самые разнообразные невоенные темы – о борьбе против старообрядцев («Питирим», 1936), о национальном движении мордвы («Жрецы», 1937), перед войной и во время войны создает романы, где на переднем плане стоит тема защиты родины и интересов государства – «Кузьма Минин» (1939), «Иван Грозный» (1943–1947).

С. Бородин (А. Саргиджан) от инациональных тем («Последняя Бухара», 1932; «Египтянин», 1932) обращается к актуальной проблеме своего времени и пишет военно-исторический роман «Дмитрий Донской» (1939), нашедший живейший отклик у современников.

Военно-оборонная тема звучит в третьем томе романа А. Толстого «Петр I» (1945), в новой редакции первого тома исторического повествования В. Шишкова «Емельян Пугачев» (1941).

Н. Езерский, создавший ряд романов из римской истории («Грахи», 1937; «Марий и Сулла», 1937; «Триумвиры», 1939), в 1941 г. издал повесть «Дмитрий Донской».

О значении исторических тем «Литературная газета» писала в 1945 г: «Связь времени, узы, соединяющие прошлое с настоящим, ощущаются нами теперь особенно ясно... На тех же полях Бородина и Малоярославца, где русские люди отстояли свою отчизну от Наполеона, потерпели разгром полчища Гитлера». Назвав крупнейших русских полководцев прошлого, начиная с Александра Невского, «Литературная газета» продолжает: «Образы этих людей вдохновляли воинов Красной Армии на бессмертные подвиги в Великой Отечественной войне. В дни победы и мирного труда их дела и подвиги остаются прекрасными образцами преданности родине, плодотворного и самоотверженного служения ей»<sup>364</sup>.

\* \* \*

Военно-исторический роман возник в советской литературе в напряженной предвоенной обстановке, активно развивался во время Великой Отечественной войны и постепенно стал терять актуальность и сходиться со сцены по мере того, как ослабевала угроза дальнейших международных осложнений. Можно сказать, что этот жанр – явление

---

<sup>364</sup> Литературная газета. 1945, 22.IX.

недолговечное, обязанное своим бытием определенному отрезку исторического времени<sup>365</sup>.

В этом романе наряду с константными элементами, связанными с принадлежностью его к эпическому роду поэзии, есть такие особенности, которые вызваны к жизни специальными условиями исторической обстановки: как только внешние, объективные условия меняются, эти особенности исчезают. Характеризуя произведения рассматриваемого жанра, необходимо иметь в виду эту неустойчивость структуры, изменчивость его содержательной формы, находящейся в зависимости от места и времени рождения произведения. Эта изменчивость форм теоретически объясняется так: «Подлинно научное понятие об эпосе, лирике, драме и т. д. можно получить, начиная не с “крыши” – т. е. со сведения многих явлений к одному под шапкой определенного термина, но с “фундамента”: с выявления тех жизненных и художественных потребностей, в ответ на которые и родились жанровые структуры, называемые эпосом, лирикой, драмой, романом и т. д.»<sup>366</sup>.

Именно жизненные и художественные потребности определяют жизнь жанра, длительность его существования, то или другое сочетание его формальных признаков и т. д. Определяя понятие «жанр», В. Кожин замечает, что хотя в теоретической литературе нет единого мнения по вопросу о том, является жанр категорией содержания или формы, сам автор считает, что каждый жанр включает и формальное и содержательные моменты. Дается такое определение жанра: «Каждый жанр есть не случайная совокупность черт, но проникнутая достаточно определенным и богатым художественным смыслом систе-

---

<sup>365</sup> Военно-исторические романы продолжают выходить и в послевоенные годы, но они значительно отличаются от романов военного времени. Заметные изменения происходят и в характере тематики, и в трактовке исторических события, и в диапазоне изображаемых явлений. Теперь писателей начинают интересовать явления социальной, культурной, экономической жизни нашей страны в прошлом, которые в период Великой Отечественной войны не были и не могли быть в центре их внимания. В их произведениях так же идет речь о борьбе с внешними врагами – американско-английскими интервентами, с французскими, шведскими, японскими завоевателями, с татарами, польско-шляхетскими угнетателями и т. д., но война в большинстве романов уже не является основным содержанием; тема войны соединяется с другими важными темами – описанием политической жизни страны и революционной борьбы народа («На сопках Маньчжурии» П. Далецкого, 1951; «Брусилев» Ю. Слезкина, с закулисными политическими интригами («России верные сыны» Л. Гикулина, 1950), с историей освоения Приамурья («Русский флаг» А. Борщаговского, 1953), с экономической деятельностью древнерусских князей («Ратоборцы» А. Югова, 1949), с мастерством кораблестроения на Руси («Россия молодая» Б. Германа, 1952), с крупнейшим событием воссоединения Украины с Россией («Переяславская рада» Н. Рыбака, 1953) и др.

<sup>366</sup> Теория литературы. Т. 2. М.: Наука, 1964. С. 22.

ма компонентов формы. Это форма, которая уже “опредметила” в своей архитектонике, фактуре, колорите более или менее конкретный художественный смысл»<sup>367</sup>.

«Смысл», «идея», «тема» – одним словом, содержание, меняясь и обновляясь, требует для себя нового художественного оформления. Все богатство и разнообразие жанровых форм зависит как от изменчивости самой жизни, являющейся объектом художественного изображения, так и от метода и мировоззрения писателя, образно претворяющего жизненный материал. Я. Эльсберг, приводя слова Л. Толстого о том, что «нет ни одного художественного произведения, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести», добавляет: «Смысл этого очень важного высказывания прежде всего в том, что содержание (“то, что хотел и мог выразить автор”) должно найти себе свою, ему соответствующую новаторскую форму»<sup>368</sup>.

Какова же «новаторская форма» того романа, за которым в литературном обиходе закреплено определение «военно-исторического»?

Тезис о превалирующем значении содержания в природе жанра применительно к военно-историческому роману означает, что основные компонента его формы – соотношение частей, стилистический строй, средства и способы характеристики персонажей – следует выводить из оборонно-патриотической тематики и национально-освободительной идеи, лежащих в основе произведений этого жанра.

О содержании этих романов, об их высокой идейности, гражданственности, о их громадном значении написано много. Говоря словами современного исследователя, романы эти «воспитывали в советских людях готовность защищать свою Родину, воспитывали национальную гордость. Это были полезные, своевременные произведения, отклик писателя на требования нашего времени»<sup>369</sup>. Эту мысль высказывали почти все писавшие об оборонной литературе. Но авторы многочисленных статей, рецензий, обзоров не задавались целями показать, какими художественными средствами пользовались писатели, какова структура романов этого жанра.

На этих вопросах мы и намерены остановиться.

По нашему мнению, наиболее существенным признаком романа на военно-патриотическую тему следует считать более непосредственную, чем в других жанрах, соотнесенность прошлого и настоящего, почти злободневную его актуальность.

---

<sup>367</sup> Кожин В. Жанр // Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. С. 915.

<sup>368</sup> Эльсберг Я. Введение // Теория литературы. Т. 2. М.: Наука, 1964. С. 7.

<sup>369</sup> Андреев Ю. Русский советский исторический роман. С. 126.

Каждый исторический роман обращен не только к прошлому, но и к настоящему. Писатель, углубляющийся в минувшие времена, так или иначе находит средства для того, чтобы сделать далекие события ощутимыми и поучительными для современника. Однако мера актуальности рассказа о событиях прошлого неодинакова. Рассказы о революционных движениях минувших эпох близки людям нашего времени, они перекликаются с Октябрьской революцией, но это связь самого общего характера: она отвечает настроениям людей, ищущих в прошлом того, что созвучно послеоктябрьской действительности. Но Октябрьская революция по мере того, как жизнь принимала привычные социально-бытовые формы, сама становилась историей. Героическое становилось повседневным. Авторам романов, посвященных народным восстаниям Разина, Пугачева, Болотникова, не было надобности доказывать необходимость революционной борьбы, потому что революция в России не только совершилась, но и стала формой бытия.

В романе же на оборонные темы, возникшем в период назревания и развертывания Второй мировой войны, связь с современностью является особенно тесной и непосредственной, изображаемые события напоминали об опасности, угрожавшей советскому народу, когда пламя войны приблизилось к границам Советского Союза, а затем стало полыхать на его территории.

Особую ценность приобретают вдохновляющие примеры борьбы предков с иноземными врагами. Советскому военно-историческому роману в высокой мере присущ патриотический пафос, прославление подвига защитников отечества, беззаветно боровшихся за родную землю. Идея защиты Родины, подчиняющая себе все другие интересы людей, находит себе то или иное выражение в каждом историческом романе этого жанра. В критической литературе всегда особо подчеркивалось это свойство военно-исторического романа. З. Удонова писала: «Советский исторический роман с начала своего появления обнаруживает живые связи с современностью. Созвучие прошлого с современностью в историческом романе особенно сильно проявилось в произведениях 30–40-х годов, посвященных героической борьбе русского народа за свободу и независимость»<sup>370</sup>.

Ни один критик сороковых годов, разбирая романы «Дмитрий Донской», «Севастопольская страда» или «Порт-Артур», не мог не остановиться на событиях Великой Отечественной войны и не провести аналогий между прошлым и настоящим.

---

<sup>370</sup> Удонова З. Основные этапы развития советского исторического романа. М.: Моск. гос. библиотечный ин-т, 1961. С. 33.

Творческая установка на современность оборонной литературы явствует не только из самой фактуры произведений, но и из признаний авторов о том, что думы о настоящем не покидают их, когда они обращаются к далекому прошлому. В. Ян писал: «В “Батые” я показал беззаветное мужественное сопротивление наших предков и героические образы простых русских людей, покоренных, но не сломленных страшным ураганом монгольского нашествия и на обломках сожженных и разоренных городов и селений сейчас же начавших строиться. Я считаю, что прошлое и настоящее связано крепкими узами и в великих событиях прошлого можно найти очень много аналогичного и поучительного»<sup>371</sup>.

В. Ян связывал свои романы непосредственно с событиями близкой современности: «Неоднократно мне задавали вопросы, для чего нам нужно знать о нашествии монголов, которое было так давно – семьсот лет назад? – Нужно знать, потому что это нашествие, сперва Чингиз-хана, а затем его внука Батыея, было одним из самых разрушительных в ряду других вторжений, которые продолжались и позднее, продолжаются и на нашей памяти; вспомним иностранные интервенции периода гражданской войны или нашествие гитлеровских полчищ в период Великой Отечественной войны... Мы должны быть наготове ко всему, даже к самому худшему»<sup>372</sup>.

С. Сергеев-Ценский писал о значении своей эпопеи для сегодняшнего дня: «Современно писать – вовсе не значит писать только о сегодняшней жизни. Современное то, что необходимо, полезно читателю сегодня, что помогает ему. История, которая помогает современникам лучше понять самих себя, должна быть воспета в литературе...»<sup>373</sup>

Мысли о том, что нужно писать «современно», владеют писателями при создании произведений на самые далекие темы.

В одной статье сравниваются сцены, описанные в книге Яна «Чингиз-хан», с тем, что происходило в наше время: «Через два дня уже можно было приблизиться к высоким стенам крепости, на которых стояли вооруженные защитники...

По приказу монголов бухарские плотники приготовили много длинных лестниц. Тогда монголы набросились на толпу, свирепо стегая ее плетьюми. – Чего вы ждете? На что смотрите? Ставьте лестницы и ползите на стены.

---

<sup>371</sup> Янчевецкий М. Предисловие // Ян В. Нашествие Батыея. М.: Детская литература, 1965. С. 6.

<sup>372</sup> Ян В. Путешествия в прошлое // Вопр. литературы. 1965. № 9. С. 114.

<sup>373</sup> Цит. по: Плукки П.И. С.Н. Сергеев-Ценский. М.: Просвещение, 1968. С. 198.

Никто из бухарцев не решался подойти к стене... Но монголы, выхватив мечи, стеснили конями толпу упирившихся бухарцев и, наконец, начали безжалостно бить их по головам. Бухарцы бросились вперед, закрываясь руками, – монголы продолжали рубить, отсекая пальцы и ладони». «Перед читателем, – продолжает автор, – встают зверства фашистов. Гитлеровцы заставляют мирных жителей рыть укрепления. И не ограничиваются этим: они ставят стариков, женщин и детей впереди своих солдат и, прикрываясь мирными жителями, идут в атаку. Они посылают пленных и жителей на минированные поля, чтобы расчистить себе дорогу. Германские фашисты в зверствах и насилиях превзошли своих древних учителей. Преступления гитлеровцев страшней, чем преступления Чингиз-хана, и наказание будет несравненно более суровым...»<sup>374</sup>.

О переключке с современностью романов В. Яна исследователь его творчества Л. Разгон говорит, что некоторые страницы романа «Чингиз-хан» близко напоминают те творившиеся гитлеровцами кошмары массовых убийств, которым подверглись мирные жители Киева, Харькова, Минска... «Все жители, вместе с женщинами и детьми, должны выйти из города в поле, оставив все имущество и не имея с собой ничего, кроме одежды». Этот приказ, – говорит критик, – кажется взятым из страшных страниц многотомного отчета о Нюрнбергском процессе... А дальше идет сцена: «Толмачи-переводчики им объясняли: “Ни о чем не беспокойтесь, повсюду стоят часовые. Ваше имущество будет охраняться, как подобает. Этот выход в поле делается, чтобы пересчитать и переписать всех жителей для правильного обложения их налогами...” С утра все бухарцы толпами двинулись из города. Отцы взяли за руки детей, жены несли младенцев, даже дряхлые старики и старухи, годами не выползавшие из своих углов, поплелись, цепляясь друг за друга.

Монгольские разъезды проносились по всем улицам, стучали в ворота и кричали:

– Дэр-халь! Хов-халь! (Сейчас и повеселее!)...»

Последующие сцены массовых убийств читаешь, как нечто жутко знакомое, как будто происходило это не в далекой Азии в XIII веке... И поражаешься, какую пророческую интуицию дала писателю его ненависть к кровавым завоевателям»<sup>375</sup>.

В. Кирпотин, описав ужасы покорения монголами Хорезма, продолжает: «Перемените в этом леденящем кровь описании географиче-

<sup>374</sup> Минц И. Роман о смелых борцах за независимость // Правда. 1942, 2.VII.

<sup>375</sup> Разгон Л. В. Ян. М.: Советский писатель, 1969. С. 89–90.

ские названия, и перед вами предстанет картина поведения гитлеровских орд в оккупированных ими странах и областях»<sup>376</sup>.

Точно так же и описание подвигов русских людей в прошлом в сознании современников ассоциировалось с их собственным поведением. Во вступительной статье к роману о Батые читаем: «В беседах с автором, в письмах к нему, во время войны и вскоре после неё, читатели говорили: “Да, ведь это словно про нас сказано”»<sup>377</sup>.

Авторы романов если и не подчеркивают сходные моменты в жизни разных эпох, то самым лиризмом изложения, своей взволнованностью заставляют читателя чувствовать прошлое как близкое сегодняшнему дню. О романе С. Голубова «Багратион» писали: «Книга имела успех прежде всего потому, что она проникнута глубоким патриотизмом. Она вышла в дни Великой Отечественной войны, когда страницы о героическом прошлом русского народа не только волнуют, но и вдохновляют на новые подвиги, новые победы, вселяя твердую уверенность в конечном и неизбежном разгроме немецких захватчиков, осмелившихся посягнуть на священные земли нашей родины»<sup>378</sup>.

То, что заключено в подтексте романов С. Бородина, В. Яна, С. Сергеева-Ценского, С. Голубова и других, настолько близко сознанию людей нашего времени, что часто использовалось как повод для разговора о текущих событиях, шла ли речь о кошмарах Второй мировой войны или о доблестях мужественных патриотов.

Впрочем, говоря об установке на современность в романах военно-исторического содержания, нельзя не отметить, что сближение прошлого и настоящего нередко проводилось слишком прямолинейно. «Вычитывались» такие идеи и замыслы, которые едва ли входили в намерения автора; иногда без достаточного основания высказывались догадки о символическом и аллегорическом значении образов.

В «Дмитрии Донском» изображается трудная, богатая мучительными перипетиями, любовная история Кирилла и Анюты. Кирилл на долгое время теряет Анюту, страстно и безуспешно разыскивает ее и находит только в финале романа, обретая наконец выстраданное счастье. Эта история некоторыми критиками истолковывалась иносказательно, как символ потери Родины, свет которой померк в глазах народа в тяжкую пору татарского лихолетья, а затем, после поражения татар на Куликовом поле, родина как бы вновь обретается. Не является ли натяжкой и искусственностью это сопоставление? Тема Родины

---

<sup>376</sup> *Кирпотин В.* Роман о Чингиз-хане, о судьбах государств и культур // Новый мир. 1942. № 5–6. С. 238.

<sup>377</sup> *Янчевецкий М.* Предисловие // *Ян В.* Нашествие Батяга. С. 7.

<sup>378</sup> *Федоров Я.* [Рец.] Сергей Голубов. «Багратион» // Славяне. 1944. № 5. С. 39.

была самой остро-волнующей и самой распространенной во время войны, но была ли надобность у писателя С. Бородина запрятывать эту идею в сложный образ посадской женщины? Б. Реизов подробно развивает мысль о скрытом значении образа Анюты. «Идея всеобщего блага, покорившая это гневное сердце (Кирилла. – И. И.), преодоление личного, давшее личное счастье, – такова основная тема и в то же время последнее слово романа. Женщина, семья, родина – это звенья единой цепи. Личное счастье и счастье народное – нерасторжимое единство. Символом этого противоречия и этой победы и является Анюта, драгоценной реальностью выступившая из мглы воспоминаний, добытая после стольких поисков и усилий... Плотская страсть переходит в нежность, любовь к женщине вырастает в любовь к родине. Биологическое влечение порождает героизм духовный. В этом заключается смысл романической истории произведения. Тем самым разрешена трудная задача, стоящая перед романистом: органическое, внутреннее сочетание исторического и любовного элементов или, выражаясь более общими терминами, социологии и биологии. Она разрешается высокой правдой художественного вымысла. Это одна из крупных побед Сергея Бородина и одна из побед советского исторического романа»<sup>379</sup>.

Это стремление втиснуть политический смысл в каждый эпизод сугубо личной, интимной жизни героев, биологическое рассматривать как социальное, нельзя не считать чем-то произвольным и надуманным. Трудно согласиться, что выдержанный в реалистическом плане образ Анюты, наделенной чертами вполне земной, реальной женщины XIV века со всем богатством натуры и изъянами характера, разными портретно-бытовыми деталями, заключает в себе еще и отвлеченное понятие Родины.

Еще прямолинейнее эту же мысль в рецензии на роман С. Бородина выражает В. Викторov: «Лирическая линия романа (поиски Кириллом Анюты) не только не вступает в противоречие с основной патриотической темой книги, но все время идет с нею рядом, переплетается, сливается с ней. Порой кажется, что не Анюту, не любимую женщину, по которой “ссохлось сердце”, а свободную, сбрасывающую ненавистное иго родину ищет по городам и весям скитающийся Кирилл. Как гармонично сливается его тоска по любимой с тоской по сожженным, разгромленным Мамаем во время похода на Рязань родным землям! Он находит любимую только в финале, находит вместе с ликующей, празднующей свое освобождение родиной»<sup>380</sup>.

---

<sup>379</sup> Реизов Б. Живая сила истории // Звезда. 1943. № 3. С. 99.

<sup>380</sup> Викторov В. Дмитрий Донской // Вечерняя Москва. 1941, № 109.

Известно, что некоторые художественные образы отличаются многозначностью, что каждая эпоха по-своему прочитывает одни и те же художественные произведения. По-своему был прочитан и «Дмитрий Донской» С. Бородина, но образная система его все же не выдерживает той нагрузки, которую возлагают на роман его критики.

Каждое художественно-историческое произведение так или иначе соотносится с современностью, затрагивает живые струны в душах читателей. Справедливо о важности этой проблемы говорит Р. Мессер: «Едва ли не самой существенной и острой проблемой советского исторического романа как для самих романистов, так и для критиков оказалась всегда проблема соотношения истории и современности»<sup>381</sup>.

Указав на ошибочное решение этой проблемы в творчестве многих писателей, на наличие крайностей, которые выражались либо в безудейном зарывании в прошлое, в исторический реквизит, либо в модернизаторстве, Р. Мессер указывает, что лучшие советские писатели сумели преодолеть эти крайности. Но, пытаясь найти точки соприкосновения с современностью в исторических романах и выявить их актуальность, критик впадает в преувеличение. Так, говоря о «Дмитрии Донском» и его значении для нашего времени, Мессер видит воздействие его на сознание современников не только в плане эстетическом и морально-политическом, но находит еще какую-то конкретную общность между двумя отдаленными эпохами и на основе этой общности устанавливает полезность данного художественного произведения: «Грянула война, и советские исторические романисты... в разной форме и степени пришли к изображению истории русского народа, как великого опыта, обогащающего военную современность глубокими плодотворными традициями... И даже в «Дмитрии Донском» с большой свободой и естественностью рассказано прежде всего о рождении и развитии полководческого опыта его героя»<sup>382</sup>.

Очевидно все-таки, что не «полководческий опыт» и не «традиции» в средствах и способах ведения войны (эти средства несравнимы с современными), а высокие душевные качества людей, изображенных Бородиным, являются самым ценным элементом в его романе. И сам писатель не находил нужным специально вдаваться в изучение военного искусства древности. Перед писателем стояла задача иного порядка – показать патриотическое воодушевление наших далеких предков, проявляемое ими в борьбе за Родину.

---

<sup>381</sup> Мессер Р. История и военная современность // Ленинград. 1944. № 6–7. С. 30.

<sup>382</sup> Там же.

Одна из характерных особенностей военно-исторического романа лежит в плоскости соотношения социального и национального. Эта проблема решается здесь иначе, чем в романе социально-историческом. Роман на оборонную тему ограничен идейно-тематическим заданием – показать все живые силы нации в борьбе с иноземными завоевателями, в связи с этим перед писателем возникают особые трудности, – не забывая о наличии классовых антагонизмов, которые никогда не снимаются, он должен воссоздать картину национального единства как неперемennого условия успешной борьбы с врагом.

Г. Ленобль о своеобразии постановки этого вопроса в военно-историческом романе писал: «Когда разговор заходит о собственническом обществе, нельзя, разумеется, изображать его чем-то единым, монолитным, каких бы моментов истории дело ни касалось; нельзя пользоваться без разбору понятием “народ”, “нация”, не учитывая тех внутренних, социальных противоречий, которые разделяют народ и нацию на антагонистические классы. В таких случаях все зависит от конкретных исторических условий – и еще от чувства такта, с каким исторический романист воссоздает их в своем произведении»<sup>383</sup>.

«Чувство такта» должно было сказаться на произведениях, вышедших в период Второй мировой войны. Бытие жанра вызывается, как выше говорилось, «жизненными и художественными потребностями», но эти потребности меняются во времени, и в связи с этим должны претерпевать известные изменения и природа жанра.

В период войны в поле зрения писателя находился тот тип человеческих отношений и те проблемы (борьба с внешним врагом), которые выдвинуты временем. На этой почве возникает и формируется определенный жанр. Давление на писателя жанровых структур нередко сказывается в том, что известные моменты действительности воспроизводятся с большей рельефностью и менее акцентируются другие.

В послевоенное время проблема национальной борьбы теряет актуальность и остроту, по-иному решаются и вопросы, которые волновали раньше. В связи с этим в критике наблюдается известная двойственность в оценке одних и тех же произведений во время войны и в последующие десятилетия.

Показательно, например, отношение к «Севастопольской страде» С. Сергеева-Ценского, выраженное в критических оценках в разное время. В обстоятельных статьях, появившихся в начале 40-х годов, подчеркивались высокие идейные и художественные достоинства это-

<sup>383</sup> Ленобль Г. История и литература. С. 23.

го произведения. «Если спросить, – читаем в одной статье, – что же составляет поэзию, смысл, идею этой народно-реалистической патриотической эпопеи Сергеева-Ценского, то лучше всего будет сказать так: гордость за простого русского человека. За внешним бесстрашием стиля эпопеи скрывается огромное волнение художника – певца народа, народа умного, изобретательного, отважного»<sup>384</sup>.

Другой автор пишет: «Главным героем произведения здесь представлен весь русский народ. Писатель создал в “Севастопольской страде” массовый коллективный образ русских людей, защитников Севастополя, защитников чести своей страны. В этом отношении эпопея Сергеева-Ценского, пожалуй, не имела себе равных в нашей новейшей исторической художественной литературе. Образ массового героизма раскрывает типичные черты русского человека, особенно ярко проявляющиеся в моменты опасности, грозящей родине»<sup>385</sup>.

Проходят годы, актуальность прежних проблем тускнеет, и к произведению начинают применять иные критерии. Исследователь творчества Сергеева-Ценского Г. Макаренко, высказывая свои суждения об эпопее с высоты 50-х годов, инкриминирует автору такие недочеты, о которых раньше не было и речи: «Сергеев-Ценский пренебрег изображением классово-борьбы, испытывая, по-видимому, чувство ложного страха снизить картину патриотического подъема народа изображением его революционного брожения, и в этом случае отступил от принципа партийности... Осталась неотраженной напряженная обстановка в стране и революционность народа, как в “Цусиме”»<sup>386</sup>.

На ту же сторону эпопеи обращает внимание П. Плукш, хотя он и не предъявляет автору таких тяжелых обвинений: «Эпопея Ценского “Севастопольская страда”, – пишет он, – сыграла положительную роль в мобилизации советского народа на отпор врагу... Но с точки зрения современности (автор, следовательно, различает уровень требований тогда и теперь. – И. И.) Сергеев-Ценский допустил в своем произведении и ряд ошибок. Прежде всего, основной конфликт эпохи – между крепостниками-помещиками и крестьянами – он показал только в картинах жизни в курской деревне Хлапонинке да в сцене допроса Дмитрия Хлапонина жандармами, когда один из них заявляет: “Слишком много стало всяких этих покушений на помещиков со стороны их крепостных...” Писатель совсем не отразил этот конфликт во взаимо-

---

<sup>384</sup> *Замошкин Н.* Сорокалетие // Октябрь. 1940. № 12. С. 156.

<sup>385</sup> *Щербина В.* Сергеев-Ценский // Новый мир. 1943. № 10–11. С. 145.

<sup>386</sup> *Макаренко Г.С.* «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского. Принципы историзма. Симферополь, 1952. С. 292.

отношениях между офицерами-дворянами и солдатами и матросами, являющимися крепостными крестьянами. Офицеры и генералы выступают в романе лишь как плохие или хорошие профессионалы-военные, не выражая своего отношения к крепостничеству»<sup>387</sup>.

В этих замечаниях, которые по существу не вызывают возражений, нет, однако, попыток объяснить, почему писатель сосредоточил все свое внимание только на фактах одного порядка.

Двоякий подход критики можно отметить и в отношении романа С. Бородина «Дмитрий Донской». Выход в свет этого романа нашел в свое время весьма сочувственный отклик. Положительным считалось то, что в романе выражена всенародная воля к освобождению Руси от татарского владычества. «Основная идея романа, – писал Л. Субоцкий, – идея патриотического единства народа в борьбе за освобождение от чужеземного ига – выражена сильно и многообразно, показана через сознание людей различных слоев общества... и глубоко прогрессивная идея»<sup>388</sup>. Положительно рассматривается и центральный образ романа – князь Дмитрий, как удавшийся, в основном, писателю.

Историк А. Панкратова писала: «Бессмертный подвиг собирателя и защитника русской земли, одного из наших великих предков – Дмитрия Донского, вдохновляет советских воинов в их великой освободительной войне против немецко-фашистских поработителей»<sup>389</sup>.

На конференции московских писателей в 1941 г. одним из ее участников, Б. Вадецким, было сказано, что в образе Дмитрия «верно схвачено сочетание наивной жестокости с демократизмом»<sup>390</sup>.

Выступавшая на той же конференции О. Перовская отметила, что хотя Дмитрий в романе несколько улучшен по сравнению с историческим, но с художественной стороны это вполне оправданно: «Его внешний облик, его роль в исторически ситуации даны строго документально, но в быте и характере Дмитрия автор кое-что домыслил, кое в чем идеализировал довольно среднего по своим дарованиям князя. Но... автор имеет полное право на домысел, если это органически требуется для целостного воссоздания образа»<sup>391</sup>.

По мнению критика, писатель имеет право на некоторые отступления от истории, если этого требует замысел, а замысел в свою очередь обусловлен объективными причинами.

---

<sup>387</sup> Плуки П.И. С.Н. Сергеев-Ценский. М.: Просвещение, 1968. С. 199–200.

<sup>388</sup> Субоцкий Л. Роман о русских патриотах // Красная новь. 1941. № 5. С. 163.

<sup>389</sup> Панкратова А. Книга о великом предке русского народа // Правда. 1942, 2.V.

<sup>390</sup> Литературная газета. 1941, 20.IV.

<sup>391</sup> Там же.

С той же точки зрения к образу Дмитрия подходит К. Локс, считая, что «нужно исходить из основной роли каждого героя, прежде всего помня его общенациональное значение». Поэтому критика вполне удовлетворяет образ Дмитрия в романе. Причем он заявляет, даже явно преувеличивая достоинства князя в изображении С. Бородина, что у Дмитрия «нет и тени отчужденности от народа, самодержавного противопоставления ему себя»<sup>392</sup>.

Таким образом, критики 40-х годов, исходя из задач своего времени, полагали, в большинстве случаев, что С. Бородин нашел нужную точку зрения в трактовке личности князя Дмитрия.

Совсем по-иному подходит к роману Бородина критик нашего времени М. Кораллов. Он рассматривает произведение без учета той исторической обстановки, в какой оно возникло. В своей статье он без иронии отзывается о созданном писателем образе князя Дмитрия. «Не безынтересно, – пишет он, – напомнить, что в двадцатых годах Борис Евгеньев, автор “Старины стародавней”, опровергая летописца, льстившего Дмитрию Донскому (“крепок и мужественен и взором дивен зело...”), уверял читателя, что Дмитрий Донской, как и другие московские князья, “ни мужеством, ни величием не отличался”. В 40-х годах Сергей Бородин совершил перегиб в другую сторону, создавая не образ, а лик Дмитрия Донского... Сняв Куликовской битвой все остатки социального конфликта, С. Бородин не пожалел сусального золота и елеса, чтобы свести все к неземному “бла-алепию”»<sup>393</sup>.

М. Кораллов признает, что романы, подобные «Дмитрию Донскому», «воспитывают патриотическую любовь к прошлому, национальную гордость», но за счет потери «классового и народно-революционного содержания». Однако если названные достоинства присущи произведению, а они в свое время играли первостепенную роль и наилучшим образом выполняли свою функцию, то почему же роман С. Бородина все же что-то теряет?

О необходимости исторического подхода к общественным явлениям говорил Ф. Энгельс, оценивая деятельность русских революционных народников. Энгельс критиковал народников за их «крестьянский социализм», за веру в силу крестьянской общины, но признавал в то же время, что их ошибочная теория сыграла положительную роль в истории русского общественного движения. «Эта вера, – писал он, – сделала свое дело, подняв воодушевление и энергию героических русских передовых борцов... таких людей мы не потянем в суд за то, что

---

<sup>392</sup> Локс К. Подвиг народа // Новый мир. 1942. № 1–2. С. 239–240.

<sup>393</sup> Кораллов М. Музы, герои, время // Вopr. литературы. 1965. № 9. С. 90–91.

они считали свой русский народ избранным народом социальной революции. Но это не обязывает нас разделять их иллюзии»<sup>394</sup>.

Г. Плеханов, полемизируя с теми, кто недооценивал труды Смита и Рикардо на том основании, что их взгляды не соответствуют социалистической идее, утверждал, что они исходили из возможностей своего времени: «Довлеет днєви злоба его» – этого никогда не нужно забывать при изучении истории человеческой мысли»<sup>395</sup>.

Поправка на время и обстоятельства необходима и при изучении истории литературы. Однако это не значит, что можно замалчивать те стороны характера исторического деятеля, которые могут в негативном свете представить его духовный облик.

Текст романа «Дмитрий Донской» убеждает, что С. Бородин не пытается игнорировать или преуменьшать классовые черты характера князя. Писатель не идеализирует героя, но и не делает попыток принизить его. Автор нашел выход в соответствующей расстановке акцентов, описывая деятельность князя.

Вот как вводится в роман одно из самых жестоких деяний князя – уничтожение строителей Тайницкой башни.

Их вєли по Москве с почєстью. Конные ехали по сторонам, Москва смотрела на них, обряженных в чистые новые одежды. Им завидовали: – Кончили сторожно. Тепєрь наградят, жизнь обеспечат.

Стража следит, чтобы народ не напирал, не теснил, не беспокоил задних. Вєли по Москве неспешно, дали вдосталь наглядеться на деревянный, тесный, сырой, такой заманчивый город, на который столько смотрели, бывало, с высоты своего труда, в котором столько скопилось у каждого из них желаний и ожиданий. И не коснувшись города, нынє они уходили прочь...

Лєсами пошли строители Тайницкой башни: видно, князь торопился довести их до отдыха. Темнее и глуше вставал над ними лес.

Кирилл думал, что дорога эта идет к Вори-реке; значит, на Троицкий монастырь.

«Уж не монастырь ли Сергею будем строить?» Не воины остановились и окружили каменщиков. Кто-то вскрикнул. Кто-то из конников взмахнул клинком. Брызнула кровь...

Великий князь Московский не хотел, чтобы враг распознал о тайнах Тайницкой башни, и, чтобы и впредь тайна сия не стала явной, положил своих мастеров во мхах лесных на вечные времена»<sup>396</sup>.

---

<sup>394</sup> Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. М.: Госполитиздат, 1951. С. 296.

<sup>395</sup> Плеханов Г. Соч. Т. V. М.: ГИЗ, 1924. С. 37.

<sup>396</sup> Бородин С. Дмитрий Донской. М.: Советский писатель, 1947. С. 37–38.

Так в максимально сжатой форме рассказано, как были безжалостно умерщвлены по приказу князя каменщики. На моральной стороне этого факта автор не останавливается, упомянув только о государственных соображениях князя. Его жестокость не замалчивается, но эпизод проходит мало замеченным, не настраивает на соответствующий лад читателя, чтобы не помешать ему составить себе мнение о князе в другом аспекте, как о национальном герое.

Еще более сложную задачу в военно-историческом романе представляет изображение народа и его поведения. Не забывая о тех антагонистических чувствах, которые присущи сознанию народа в классовом обществе, писатель не может не показать некоторого поворота в мыслях и настроениях народных масс в моменты исторических катаклизмов, какими являются войны. С. Бородин отразил эти повороты в сознании парада убедительно.

Позицию народа в романе наилучшим образом выражает вымышленный герой Кирилл. «Смерд» Кирилл является типичным представителем народа, явно выражающим двойственность чувств и устремлений закрепощенных масс в годину вражеских нашествий. С одной стороны, Кирилл наделен непримиримой ненавистью к своим угнетателям, и прежде всего к самому князю, которая, естественно, объясняется его классовым положением, в противоположность более отсталым слоям народа, еще не способным преодолеть настроений покорности и смирения. Но и доведенный социальным гнетом до положения отщепенца и разбойника, Кирилл сознает свой национальный долг и вливается со своей ватагой в войско, чтобы сражаться под княжескими знаменами с общим врагом.

Писатель правильно понимает всю сложность переживаний Кирилла. Вот он остается наедине с собой, он сам хочет разобраться в своих чувствах: «Если придут победы над татарами, высоко возвеличится князь Дмитрий. Не будет ему никого равного. Будет на устах его, на сытых щеках бродить довольная ухмылочка, будет от всех похвалы слушать. Нет, побить бы его, изничтожить, унизить! Чтoб бледен вернулся, чтoб стыдно стало перед народом себя казать!... А что же тогда с народом станется? Под мечом и под пламенем Русь вновь наплачется, под басурманским гнетом навек сникнет!» И Кирилл приходит к выводу: «О тяжбе с князем после думать станем. А сейчас татары идут на Русь». Такую же мысль высказывает и странник-сказочник как выразитель народной мудрости: «На досуге с князем спорь, а если враг у ворот, держись за князя... Коли народ своей силы князю не дает, где ее взять князю?».

Эта ведущая идея романа правильно подчеркивалась критикой: «С. Бородин показывает, как идея борьбы за независимость родины, которую поднял Дмитрий, собирает под его знамена все население Руси, заставив забыть все личное, боли и обиды, вызывает необычный прилив силы и могущества»<sup>397</sup>.

В начальных главах романа поступки Кирилла, продиктованные классовыми чувствами, даются без авторских ремарок, без лирической интерпретации – как и действия князя. Так, об убийстве Кириллом княжеского гонца рассказано в эпическом тоне:

– Поди, есть у тебя и малые детишки?

И не успел гонец вымолвить ответ, мужик сшиб его сильным ударом и вскочил ему на грудь...

Воин напрягся, сиюсь вывернуться из-под тяжелого тела, шуйцей пытался сорвать с горла руки, но, прежде, чем он сорвал их, дыхание захватило и тьма застлала лесную мглу... Он перешагнул через распластанного гонца. Осмотрелся, прислушался: мирно пошвиствывали птицы, встрепенувшиеся после полуденного покоя.

В природе все остается по-прежнему. Этой пейзажной деталью как будто подчеркивается, что ничего особенного не произошло.

И другие жестокости Кирилла автором не ставятся ему в вину – и нападение на Тимоху-скомороха, и на деда в лесной землянке.

Тенденция изображать поступки Кирилла в смягченных тонах, которая чувствуется в романе, в свое время (1941) считалась оправданной. Больше того, высказывалось мнение, что писателю следовало более облагородить Кирилла, умерить черты «душегубства» в его характеристике. Эта мысль, очевидно, вытекала из сложившихся тогда представлений о специфике жанра – не акцентировать всего того, что затмевало в Кирилле самое привлекательное – черты воина-патриота.

Аналогично построен образ крестьянина – защитника родины в романе В. Костылева «Кузьма Минин». В образе Гаврилки Ортемьева заложены те же противоречия. Гаврилка, один на центральных героев романа, выписан автором любовно. Благоприятное впечатление производит уже его внешность: «Кузьма залюбовался им: закованный в латы грозный воин, с открытым веселым лицом, румяный, здоровенный»<sup>398</sup>. Гаврилка испытал на себе двойное иго – крепостную неволю и насилия польских захватчиков. Интервенты выгнали его из родной смоленской деревни. Как и широкие массы того времени, Гаврилка по-

<sup>397</sup> Удонова З. Основные этапы развития советского исторического романа. С. 35.

<sup>398</sup> Костылев В. Кузьма Минин. М.: Военное издательство Министерства вооруженных сил Союза ССР, 1948. С. 258.

лагал, что придет, наконец, добрый царь, который будет отцом всему народу и облегчит участь крепостных. Чаения Гаврилки не оправдались. Он не верит больше ни в царя, ни в бояр и всяких других господ и, не желая примириться с положением крепостного, уходит на Волгу искать «вольной волюшки». Это типичная фигура крестьянина-бунтаря той поры. Но во время польской интервенция Гаврилка ведет себя иначе. Он смиряет свои мятежные чувства, вступает в ополчение и мужественно дерется с поляками.

В основном В. Костылев правильно решает сложную проблему переплетения социальных и национальных мотивов в психологии рядового представителя народных масс. Всем существом его владеет одно стремление – «сразиться с врагом». Счеты с внутренним врагом впереди. Гаврилка понимает, что нужно пока забыть об обидах от собственных притеснителей, чтобы помочь освободиться от общего врага. «Гаврилка зло посмотрел в сторону дворян, только что обидевших его товарищей. Мятежные мысли сидели в головах многих тяглецов-ополченцев, но никто из них не решится бы вступить в ссору с дворянами. Это строго-настрого было запрещено Мининым»<sup>399</sup>.

Верные наблюдения делает Ю. Андреев, говоря о новых явлениях в развитии жанра исторического романа 30-х годов. Новаторство он находит в том, что в большинстве романов наряду с центральным героем появляется герой-антагонист. В сравнении с романами предыдущего периода «структура исторического романа второй половины 30-х годов обогатилось героем-“антагонистом” из класса, противоположного классу главного героя, причем линия событий, связанных с жизнью этого “параллельного” персонажа, так же полноправна, значительна и самостоятельна, как и главная... Подобное обогащение героем-антагонистом присуще не одному-двум историческим романам этой поры, а основной их массе... В наиболее резкой, отчетливой форме принцип двух героев, стоящих на разных концах социальной лестницы, воплотил В. Шишков. Замысел свой он сформулировал следующим образом: “Итак, роман о темном Пугачеве и просвещенной Екатерине. Между двумя этими полюсами проскакивают искры социального электричества”»<sup>400</sup>. Такой же параллелизм Андреев находит у О. Форш в «Радищеве», в «Смоленске» В. Аристова и др.

Отмеченный параллелизм наблюдается и в военно-историческом романе, но здесь он принимает иной характер и выполняет более сложную функцию. Второй центральный герой выступает не только

---

<sup>399</sup> Костылев В. Кузьма Минин. С. 259.

<sup>400</sup> Андреев Ю. Русский советский исторический роман. С. 156–157.

как антагонист, но и как союзник. Именно таким выведен Кирилл в «Дмитрии Донском» Бородина, оружейник Миляга в повести С. Хмельницкого «Каменный щит», Чумаченко в «Севастопольской страде» Сергеева-Ценского, Гаврилка в повести Костылева «Кузьма Минин».

Второй герой выступает антагонистом или союзником в зависимости от обстоятельств: во время опасности, грозящей родине, он участвует в общей борьбе; миновала опасность – в нем снова пробуждаются его классовые чувства. Об этом говорит Кирилл князю после Куликовской битвы: «Какие мы братья?» Классовую непримиримость проявляет и участник ополчения Гаврилка, уходящий на Дон, чтобы выразить всю силу своего плебейского возмущения закабалением народа. Чумаченко (Чернобровкин), убивший помещика, во время борьбы за родину проявляет подлинный героизм и самоотверженность.

Идея единения, интеграции сил является центральной, организующей в большинстве произведений на военную тему. Речь в этих произведениях идет об объединении сословий, городов, удельных княжеств, народностей в борьбе с общим врагом. Там, где объединение осуществляется, борьба увенчивается успехом («Дмитрий Донской», «Кузьма Минин»), там, где его нет, неизбежно наступает поражение («Чингизхан», «Батый», «Каменный щит»).

В романе В. Костылева «Кузьма Минин» раскрывается сложная обстановка на Руси в начале XVII века: бояре и дворяне показаны как люди, равнодушные к судьбе родины, предающие ее и защищающие только свои сословные интересы. Народ ведет борьбу с боярами-изменниками, вотчинниками, дьяками. Автор не умаляет значения этой внутренней борьбы. Если бояре были не способны даже в дни тяжелых испытаний жертвовать своими социальными привилегиями, то простые люди готовы на время забыть о своих кровных интересах. «Вчерашние “болотниковские” крестьяне, отложив “бунтарство”, подавив ненависть к боярам-господам, во имя любви к родине сплотились под знаменем Минина», – говорит рецензент романа Н. Барсуков<sup>401</sup>.

В романе хорошо показан многонациональный характер нижегородского ополчения. Ушел от Минина и Пожарского дворянский отряд Биркина, а татарский отряд остался. «Казанские татары радеют о государстве лучше, чем казанские дворяне, – говорит Минин».

В этом критика видит не только пафос романа, но и наличие в нем новых качеств. «Костылев попытался встать на почву подлинного новаторства. Если раньше (в дореволюционной литературе) считалось,

---

<sup>401</sup> Барсуков Н. Кузьма Минин (Об историческом романе В.И. Костылева) // Горьковская коммуна. 1941, 27.III.

что ополчение, собранное Мининым и Пожарских, было чисто русским по своему составу, то В. Костылев обнаружил в этом историческом явлении многонациональную природу, он показал в рядах ополчения татар, чувашей, башкир, удмуртов, для которых русское государство также было родиной. Это истинно новый взгляд на один из важнейших эпизодов героического прошлого»<sup>402</sup>.

Идея единения проходит через всю повесть С. Хмельницкого «Каменный щит», вышедшую в 1939 и переизданную в 1960 году. В повести, рассказывающей о походе Батя на Русь и разорении городов, показана гибельность раздоров между князьями. «Когда в годину Калки южные князья, ополчась в степь на татар, прислали за помощью к Юрию, он велел воеводе-племяннику медлить в пути, чтобы не пролилась на ковыль чужих полей золотая владимирская кровь. Так и теперь рызанским князьям не дал он владимирских воинов.

И вот в свой черед, князья оставили его без подмоги, и против каждых девяти всадников хана Батя лишь один ратник Юрия стоял в Шамске на снежном поле».

Дальше идет авторская сентенция о значении и роли государства как объединяющего начала: «И непрочная постройка великого князя – слава Владимира – горела и рушилась, как бревенчатая изба. Не только прочностью камня и бревен, но и прочностью державы прочны стены городов. Ее силой стоят терема, и жизнь людей, и полевые колосья. Нет ее – рухнут терема, прольется кровь, рожь обмолотят конские копыта»<sup>403</sup>.

Автор говорит о необходимости единства народа в борьбе с татарами: «Нужна дружная сила народа для того, чтобы за изгородью его щитов и мечей росли вновь терема и прочно стояла слава строителей»<sup>404</sup>. Он рассказывает о мужестве и самоотверженности простых людей, об искусном оружейнике Миляте, который отказался ковать мечи для татар, о высоком патриотическом чувстве Марии и Василька, сумевших подчинить свои личные дела и заботы интересам родины. Однако Хмельницкий, в противоположность С. Бородину, В. Костылеву, В. Яну и другим писателям, увлекшись идеей единства и солидарности русского народа, забывает о социальной проблеме, она у него совсем не ставится. Прав был в этом отношении Н. Никитин, поставивший в упрек писателю невнимание к этой стороне народной жизни»<sup>405</sup>.

---

<sup>402</sup> Кочин Н. Кузьма Минин // Известия. 1941, № 29.

<sup>403</sup> Хмельницкий М. Каменный щит. Л.: Советский писатель, 1960. С. 132.

<sup>404</sup> Там же. С. 151.

<sup>405</sup> Никитин Н. «Каменный щит» // Литературное обозрение. 1940. № 14.

В силу своей природы военно-исторический роман насыщен батальными сценами. Ход войны, составляя сюжетное ядро произведения, является тем организующим моментом, который определяет и его структуру, и построение образов-персонажей, и особенности стиля. Перипетии борьбы образует основные композиционные узлы; начало и конец военных конфликтов совпадают с тем, что в сюжете относят к обязательным ингредиентам – завязке и развязке. Так построены «Цусима» Новикова-Прибоя, «Дмитрий Донской» Бородина, «Кузьма Минин» Костылева, «Чингиз-хан» и «Батый» Яна, «Порт-Артур» Степанова, «Севастопольская страда» Сергеева-Ценского, «Багратион» Голубова, «Каменный щит» Хмельницкого и многие другие произведения.

Что же общего в романах советских писателей в их изображении войны? Объединяет их прежде всего то, что изображаемая ими война имеет оборонный, а не агрессивный характер. Она ведется против вторгнувшихся иноземных захватчиков: татаро-монголов, польско-шляхтского войска, наполеоновских полчищ, шведских интервентов, западных империалистов и т. д. Во всех случаях действия русских воинов изображаются морально оправданными. Они знают, за что борются, они воодушевлены высокими стремлениями освободить свою землю от внешних врагов и поработителей. Поэтому их поведение представляется сознательным и разумным, а война – необходимым средством отстаивания свободы и независимости страны.

Советский роман об освободительных войнах отличается от зарубежных военно-исторических романов. Достаточно остановиться на нескольких примерах.

В романе английского писателя XIX в. Чарльза Кингсли «Вперед на Запад, или Искатель приключений храбрый Эмиас Лэй» (1855) изображается военное столкновение в XVI веке двух могущественных тогда государств Испании и Англии за право эксплуатации девственной Америки. Англия молодой торговой буржуазии и бесшабашных авантюристов ведет войну против испанских завоевателей, опередивших свою соперницу по захвату заокеанских земель. Стремления английских вояк имеют откровенно грабительский характер.

Вот вербовщик Оксенхэм сулит несметные богатства всем, кто вступит в отряд для похода против испанских кондотьеров:

Подходите, подходите же, слушайте, слушайте,  
 Кто хочет разбогатеть,  
 Кто хочет жить с нами,  
 Веселыми морьяками!

Кто хочет быть с нами!  
Наполнить карманы золотыми деньгами,  
Плавая по морю, о!

Те же призывы автор вкладывает в уста главного героя, капитана Эмиаса Лэя, представителя интересов английских купцов и завоевателей: «Люди из Байдфорда, пойдете ли вы за мной? Тех, кто жаждет добычи, там ждет добыча, тех, кто жаждет мести, ждет месть... И все как один ответили, что пойдут за сэром Эмиасом Лэй»<sup>406</sup>.

Война в изображении Кингсли – это смесь бессмысленной жестокости (англичане перерезали двести сдавшихся в плен испанцев) и показного «джентльменства» – перед боем английские и испанские офицеры любезно расшаркиваются друг перед другом: «Эмиас, вскочив на вал батареи, снял шляпу и поклонился державшему флаг испанцу; тот, лишь только освободился от своей ноши, вежливо вернул поклон и сошел с парашюта»<sup>407</sup>.

Роман Кингсли – прославление экспансионистских устремлений Англии, выходящей на мировые пути.

Даже передовые писатели не всегда верно изображают войну.

Крупный испанский писатель демократ Бенито Перес Гальдос (1843–1920) написал серию романов «Национальные эпизоды», посвятив ее освободительной войне испанского народа против англичан и французов с 1805 по 1812 г.

В романах «Трафальгар», «Двор Карла IV», «Сарагоса» Гальдос залогом независимости, силы и процветания Испании считал единство нации. Но, выступая против междоусобиц, автор не коснулся внутренних противоречий в испанском народе. Об испанской освободительном движении Маркс писал: «Будучи национальным, поскольку оно провозгласило независимость Испании от Франции, оно было в то же время династическим, так как противопоставляло “возлюбленного” Фердинанда VII Жозефу Бонапарту, – реакционным, так как противопоставляло древние учреждения, обычаи и законы рациональным новшествам Наполеона, – суеверным и фанатичным, так как противопоставляло “святую религию” так называемому французскому атеизму, или уничтожению особых привилегий римской церкви»<sup>408</sup>.

Приведя эти слова К. Маркса, автор предисловия справедливо заключает: «Преследуя совершенно определенную цель – доказать необходимость единства нации, Гальдос подчеркивает в истории войны за

<sup>406</sup> Кингсли Ч. Вперед на Запад. М.: Молодая гвардия, 1931. С. 306.

<sup>407</sup> Там же. С. 117.

<sup>408</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 10. С. 436.

независимость то, что Маркс называет “духом возрождения”, а “дух реакционности” почти не показывает. Читатель не найдет в его романах описания внутренней борьбы в испанском лагере. Между тем известно, что среди противников французского нашествия было немало реакционеров, которые присоединились к поднявшемуся на борьбу народу только для того, чтобы не допустить революционного преобразования общества, сохранить феодальные порядки, абсолютизм...»<sup>409</sup>

Гальдос, изображая справедливую освободительную войну, все же не смог подняться до понимания сложности и противоречивости положения народа в этой войне.

Что касается непосредственно батальных сцен, то под пером советских писателей война предстает не как хаос, не как кошмар, сплетенный из безумных криков, стонов, проклятий, предсмертных хрипов, грохота и лязга оружия, а как целенаправленная сумма действий, проводимых по плану и расчету.

Представляется интересным сравнить в этом отношении советский военный роман с массовой зарубежной литературой, посвященной войне, и не только исторической. В романах многих западных писателей меньше всего вскрываются истинные причины и предпосылки войны и еще меньше ставится вопрос о средствах уничтожения войн. Война понимается как неотвратимое зло, как роковая случайность, независимая от воли человека, и всякие попытки изменить положение бесполезны и бессмысленны. Стуженно изображаются только отвратительные стороны войны, только страдания и гибель, моральное отупление человека. Так описывается война в романах Ремарка, Хемингуэя, Олдингтона, Дюамеля, Дос Пассоса и др.

Описания войны у этих писателей психологически усложнены. События войны изображаются постольку, поскольку они находят отражение в сознании героев, но так как это сознание обычно отличается ущербностью, то и война показана фрагментарно, односторонне, в свете их умонастроений. Военные эпизоды нужны автору только для того, чтобы объяснить состояние умов, настроений действующих лиц, у которых нет собственных сил, и война с ее ужасами является для них лишь доказательством катастрофичности мира.

Молодые солдаты, вчерашние школьники, в романе Э. Ремарка «На западном фронте без перемен» чувствуют себя одинокими, беспомощными, обманутыми. Лишенные воли, но «одержимые злобой и бешенством», они хотят убивать, но только потому, чтобы самим не быть

---

<sup>409</sup> Прицкер Д. Предисловие // Гальдос Б. Двор Карла IV. Сарагоса. М.: Художественная литература, 1970. С. 8.

убитыми<sup>410</sup>. Они чувствуют, что в них «просыпается инстинкт животного и гаснет человеческое»: «Мы беглецы, мы бежим от самих себя»<sup>411</sup>.

Лейтенант Генри в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие» ненавидит войну и не хочет больше в ней участвовать, но он не может подняться до понимания всего происходящего, осмыслить свое собственное бегство от войны и откровенно признается в своей опустошенности: «Я был создан не для того, чтобы думать. Я был создан для того, чтобы есть. Да, черт возьми! Есть и пить, и спать с Кэтрин»<sup>412</sup>.

Участники войны приходят к полному безверию. Они не знают, во имя чего они должны жертвовать своими жизнями, они чисто пацифистски отрицают войну. Война им непонятна: это «буря рока», «бешеный вихрь», нечто стихийное, как «обрушившаяся скала» – и весь мир кажется им «смятенным, разбитым и несчастным»<sup>413</sup>.

Советский роман тоже психологичен, но его психологизм другого рода, он не мешает широкому, эпическому изображению войны как социального явления. Батальные сцены здесь разрабатываются четко и детально.

С. Сергеев-Ценский уделяет много внимания тактике и стратегии войны. «В “Севастопольской страде”, – пишет он, – я должен был дать много батальных картин и крупных по масштабу, каковы: Альминское сражение, Балаклавское дело, Инкерманский бой, сражение на Черной речке, бой за Малахов курган 8 июня, бой за Камчатский люнет и другие; и мелких – каковы вылазки; дал также детальное описание канонад, повторявшихся неоднократно. Наконец, я должен сказать то, чего не говорили критики..., – что эта “Севастопольская страда” – единственный в русской литературе роман стратегический. И раскрывает перед читателем карты стратегов, ведших Крымскую войну. Со стороны союзников-агрессоров это планы: маршала Сент-Арно, генерала Канробера, генерала Пелисье, генерала Ниэля, главнокомандующего английской армией лорда Раглана; наконец, самого императора французов Наполеона III, план вторжения в середину Крыма армией в 65 тысяч человек, пользуясь дорогой от Алушты на Симферополь. С русской же стороне это планы Николая I»<sup>414</sup>.

А. Степанов подробно излагает планы обороны Порт-Артура, рассказывает о всех боевых эпизодах, больших и малых.

---

<sup>410</sup> *Ремарк Э.М.* На западном фронте без перемен М.; Л., 1929. С. 93.

<sup>411</sup> Там же. С. 72.

<sup>412</sup> *Хемингуэй Э.* Прощай, оружие. М., 1937. С. 261.

<sup>413</sup> *Дюамель Ж.* Цивилизация. М., 1923. С. 200.

<sup>414</sup> *Сергеев-Ценский С.* Эпопея «Севастопольская страда» // Октябрь. 1965. № 3. С. 211–212.

Четко разработаны все боевые действия в романе В. Костылева «Кузьма Минин». Писатель детально описывает расположение войск, отдельные боевые операции, проходящие с переменным успехом, роль Минина, возглавляющего один из отрядов, позорное бездействие князя Трубецкого во время осады Москвы и, наконец, рисует сцену победоносного вступления в Кремль нижегородского ополчения.

В советском романе в описании военных действиях везде подчеркивается рациональное начало. Минин показан как мудрый организатор, способный тщательно обдумывать каждый свой шаг и предусмотрительно принять все меры, которые должны обеспечить успех. Пожарский реорганизовывает армию, заимствовав лучшие достижения военного искусства. Он построил свое войско так, «чтобы оно не бросалось в бой по татарскому обычаю, как это было заведено прежде, нестройною, густою ордою. В случае неудачи такое войско обращалось вспять, налетая на пехоту и обозы, или совсем скрывалось с поля битвы»<sup>415</sup>.

О «Севастопольской страде» критик Н. Замошкин писал: «Новое заключается в том, что война в изображении Сергеева-Ценского есть явление подотчетное разуму, что ею можно активно руководить, и исход ее зависит от человека, и еще раз от человека. С этим связано полное отсутствие в эпосе фатальных мотивов, настроений»<sup>416</sup>.

С. Бородин в «Дмитрии Донском» описывает подробно оба крупных сражения с татарами – на Воже и на Куликовом поле, показывает, как Дмитрий продуманно выбрал место для решающего боя, как предусмотрительно рассчитал возможные боевые операции, время вступления в действие засадного полка, – что и предопределило победу.

Выше говорилось, что советский военно-исторический роман отличается изображением не только внешних событий, но и отражением их во внутреннем мире человека.

Эта черта отмечена критикой в романе С. Бородина: «При изображении Куликовской битвы, являющейся кульминацией произведения, писатель сосредоточил главное внимание не на военной тактике, хотя и этот момент не упущен, сколько на выяснении психологического состояния, переживаемого русским войском в этот ответственный момент»<sup>417</sup>.

Другой критик пишет: «Нарисовав общую картину битвы с ее страшным напряжением... Бородин глубоко и правдиво передает психологический перелом, свершившийся в сознании борющихся войск и

---

<sup>415</sup> Костылев В. Кузьма Минин. . С. 261.

<sup>416</sup> Замошкин Н. Сорокалетие // Октябрь. 1940. № 12. С. 156.

<sup>417</sup> Удонова З. Основные этапы развития... С. 35.

вместе с тем блестяще изображает наиболее ответственный, переломная момент битвы»<sup>418</sup>.

Однако психологизм в советском романе совершенно отличен от его западных образцов. У названных зарубежных писателей герои исполнены настроений безысходности и разочарования: лейтенант Генри, избавившись от войны, уходит в пустоту, не зная, что с собой делать; Уинтерборн в романе Олдингтона «Смерть героя» ищет смерти, подставляя себя под пули неприятельских пулеметов; вернувшиеся с фронта солдаты из «Возвращения» Ремарка выражают свое недовольство действительностью анархическими, дебоширскими выходками.

Герои же советских романов, руководимые патриотической идеей, исполненные воли к победе, действуют разумно и целенаправленно.

Рациональному принципу построения военных романов не противоречит их ярко выраженная эмоциональность. Лирическая окрашенность – одна из характерных особенностей произведений на оборонную тему. Говоря о драматических моментах народной борьбы в прошлом, чем-то близких современному поколению, писатель не может оставаться равнодушным летописцем. Эмоциональный подъем пронизывает роман С. Бородина «Дмитрий Донской». Многие места романа исполнены подлинной взволнованности, которая выражается и в страстных речах героев, и в лирических повторах, усиливающих эмоционально-экспрессивную тональность романа, и в эпитафиях, вызывающих созвучные настроения у читателя, и в обильном введении элементов народно-песенного творчества. «Дмитрий Донской», – читаем мы в одной статье, – это «взволнованный рассказ о русском народе, сбросившем с себя ярмо татарского ига и положившего начало новой эпохе своей славной истории»<sup>419</sup>. «Эта книга, – говорит В. Ильенков, – написана рукой не бесстрастного историка, а человека, который взволнован страстными делами наших великих предков. Книга раскрывает нам силу народа, его неистребимую волю к жизни, и зовет на борьбу с полчищами современного Мамая – Гитлера, залившего нашу землю кровью советских людей»<sup>420</sup>.

Лиризм проникнула книга В. Костылева «Кузьма Минин».

Минин прикрыл ладонью глаза от солнца, чтобы лучше видеть, как из верхней части города начнет спускаться ополчение в Нижний посад. Сердце его забилось от радости: там, наверху, на дороге, свер-

---

<sup>418</sup> Котов В.И. Народ в романе С.П. Бородина «Дмитрий Донской» // Ученые зап. Курганского ГПИ. Вып. 1. Курган.: Изд-во газеты Красный Курган, 1958. С. 176.

<sup>419</sup> Авалиани Ю., Ройзензон Л. Заметки о языке и стиле исторических романов С. Бородина // Звезда Востока. 1955. № 11. С. 105.

<sup>420</sup> Ильенков В. Книга-оружие // Октябрь. 1942. № 9. С. 124.

кнули знамена; заблестело оружие, доспехи. Послышались удары боевых литавр... «В Москву!» – это было так ново, смело загадочно!

...Из-за прибрежных ларей и домишек выехал Пожарский. Позади воеводы три пары нарядно одетых всадников с распущенными знаменами поместной конницы и городского войска. Малиновые, зеленые, желтые полотнища, расшитые парчой и травами, то и дело закрывают собой рослых молодых воинов, с трудом сдерживающих своих скакунов. Бряцание сабель, щитов напомнили Кузьме недавние годы его собственной боевой жизни»<sup>421</sup>.

Вдохновенным и восторженным представлен и Гаврилка Артемьев накануне наступления:

Гаврилка торжествовал: вот когда сбываются его желания! Солнце, знамена, войско, Пожарский, Минин, вооруженные земляки – все радовало его... Вот они, «последние люди», так недавно еще ходившие в сермягах, рваные, приниженные. Теперь они – грозная сила: вооружены лучшими саблями вологодской и устюжской ковки... Приятно было сжимать гладкое тугое ложе пищалей и опиваться на холодную резную рукоять сабель и мечей<sup>422</sup>.

Любование многоцветьем расшитых знамен, блеском и звоном оружия, мощью, красотой и стройностью движений нижегородского воинства (литавры, блестящие доспехи), эмоционально-повышенный тон речи – все это привносит лирическую струю в содержание романа.

Лиризм, продиктованный патриотическим чувством, находит свое выражение в самом стиле, в тех взволнованных тирадах, где дается описание наиболее драматических моментов истории.

Автора романа «Дмитрий Донской» волнуют разнородные чувства. Скорбные интонации слышатся там, где речь идет о жертвах, понесенных русским народом, хотя они и не являются основными и преобладающими. Они преодолеваются и уступают место другим настроениям, уверенности в победе. Речи Дмитрия, дышащие высоким вдохновением, насыщены впечатляющими образами и оборотами:

Братие! Где наш враг? Распался, рассыпался, как пыль перед лицом бури! Не удался ты, Мамай постылый, в Батья-царя! пришел ты на Русь с девятью ордами и семьюдесятью князьями, а ныне бежишь в ночной степи, а может, валяешься под конскими копытами. Нешто тебя Русь гораздо употчевала? Ни князей с тобой нет, ни воевод. Нешто ты гораздо упился у быстрого Дона, наелся на поле Куликовом? Навеки заказаны тебе дороги на Русь. Да будет путь тебе темен

---

<sup>421</sup> Костылев В. Кузьма Минин. М.: Военное изд-во, 1948. С. 261.

<sup>422</sup> Там же. С. 258.

и ползок! Вижу на вас, братие, кровавые рубцы, они вам на вечную славу о дне, как вы тут Орду с конца копий своих кормили, как мечами своими клали гостей спать на траве-ковыле! Слава! Но и тем слава, что остались тут лежать на вечные времена<sup>423</sup>.

В этой исполненной патриотического пафоса речи, такой богатой образной выразительностью, перекликающейся со «Словом о полку Игореве», нельзя не видеть отражения чувств самого автора. Писатель часто пользуется приемом лирического повтора, выражающего разнообразные авторские чувства. Вот как он передает факт вторжения татарских орд: *«Снова шли татары на Русь. Там, где девушки свивали с припевами тугие венки, ныне лишь ястреба взлетали с тревожным клетотом, лишь совы жалобно стонали по ночам. Там, где некогда соха ратовала за урожай, где окрик ратая бодрил коня, ноне лишь кроты рыли поле, жаждавшее плодоносить. Там, где прежде теснились очаги и кровли, где торг и труд собирали людей в одно место, ныне все покрыл бурьян и поселились щелгы. Снова шли татары на Русь»*.

Прием повтора, перемежающего рассказ, выражает здесь тягостные размышления автора по поводу гибели русских людей. В другом случае он испытывает тревогу по поводу приближения татарских орд: *«Скачет лесом гонец из Москвы в Троицу... Скачет лесом гонец. Скачут лесами гонцы из Москвы во многие грады и веси к подручным князьям, к боярам, в села – поднимать Русь... Скачет лесом гонец»*.

Тем же средством пользуется автор, чтобы подчеркнуть стойкость русских воинов: *«Бегич с удивлением увидел строгий строй русов, блеск оружия, их спокойную неподвижность. Кастрюк с воплем вырвался вперед и понесся на Дмитрия, увлекая за собой конницу, мурз, головные отряды и старые, боевые сотни. Пыль взвилась. Задние не хотели отставать и тоже, вопя, ринулись вслед первым. Русы продолжали неподвижно ждать. Бегич с размаху ударил лошадь камчой и завертелся на месте. Русы стояли, ждали, не бежали, не кричали. Этого не бывало. Конница великой орды привыкла сминать сопротивление, опрокидывать, топтать, преследовать и на плечах врага врываться в покоренные области. Эти же не бежали ни вперед, ни назад. Это была стена, а конница – не таран, чтобы биться в стену»*.

С. Хмельницкий, автор романа «Каменный щит», вплетает в сюжет главу об Александре Невском и его возвращении после блестящей победы над рыцарями на Чудском озере. Словами, полными восхищения и гордости, автор говорит о князе: *«На лице его борода еще едва пробивалась. Имя его уже произносили со злобой и страхом по ливон-*

<sup>423</sup> Бородин С. Дмитрий Донской. М.: Советский писатель, 1947. С. 359.

ским, по имперским, по шведским городам и в дальнем Риме. Папа и епископы в льстивых посланиях сравнивали его с римским кесарем Юлием и с македонским царем Александром, тезкой князя»<sup>424</sup>. И с ядовитой иронией о ливонцах: «Еще недавно они важно разъезжали по дворам на окраинах новгородской и псковской земли, хватали поросят, гусей, петухов и уезжали довольные, прижимая к железу нагрудников мешки, из которых неслошь гоготанье, кукареканье, визг и вылезало то рыло, то клюв. Оборачивались, сердито грозили мечами бабам, что, потрясая кочергами и ухватами, с бранью гнались за немцами»<sup>425</sup>.

Характерно, что и Хмельницкий, выражая уверенность в силах народа, всегда успешно отражавшего нападения многочисленных внешних врагов, прибегает к приему повтора: «Щиты литовцев раскололи они *этими мечами* под стенами Смоленска, и, бросая щиты, литовцы бежали в леса. Немецких рыцарей в развевающихся белых плащах гнали они *этими мечами* от стен Пскова, гнали далеко на запад: из ворот Дерпта, Феллина, Риги навстречу победителям выходили епископы с распятиями в дрожащих руках. Шведов в крылатых шлемах столкнули они *этими мечами* с северного русского берега в море и – по заваленным снегами ущельям, по заледеневшим болотам, где в туманах не знали они ни ночи, ни дня, – обошли окраина шведской земли. И до поры вложили в ножны *эти мечи*, чтобы не обломать их без пользы о сабли бесчисленных всадников из восточных степей»<sup>426</sup>.

Советский военно-исторический роман оптимистичен. Даже если автор обращается к трагическим моментам истории народа, если он говорит о тяжких поражениях в борьбе с врагами, он всегда находит возможность показать в перспективе осуществление национально-исторических задач. В этом отношении особую роль в произведении играет завершающая часть – финал, развязка, эпилог. (Подробнее об этом в пятой главе.)

\* \* \*

Среди военно-исторических романов «Порт-Артур» А. Степанова занимает особое место. В отличие от таких произведений, как «Дмитрий Донской» Бородина или «Кузьма Минин» Костылева, «Порт-Артур» характеризуется тем, что в основу его сюжетной структуры положено хронологически последовательное, точное, в соответствии с историческими источниками, описание военных действий. В романе шаг за шагом прослеживаются все военные операции, крупные и мел-

<sup>424</sup> Хмельницкий С. Каменный щит. Л.: Советский писатель, 1960. С. 172.

<sup>425</sup> Там же. С. 173.

<sup>426</sup> Там же. С. 185.

кие, связанные с обороной Порт-Артура, начиная с момента нападения японского флота на тихоокеанскую эскадру в ночь на 27 января 1904 и кончая капитуляцией крепости в конце декабря того же года. В романе фигурируют все корабли порт-артурской эскадры, участвовавшие в морских сражениях, указаны все места исторических боев на суше: Кинджоу, г. Дальний, горы Длинная, Высокая, Большое и Малое Орлиные Гнезда, второе и третье укрепления, Залитерная батарея, батарея Электрического Утеса и т. д. «Время и место боевых стычек, – по свидетельству историков, – названия кораблей даны в соответствии с исторической хронологией и географией. Герои произведения – реальные лица, участники обороны крепости»<sup>427</sup>.

На этой богато разработанной канве исторически зафиксированных событий автор вырисовывает сложные узоры индивидуальных человеческих судеб и характеров, переплетая жестокие картины боев с бытовыми сценками, чередуя трагическое и комическое, причем трагическое никогда не соединяется с настроениями фатальной безысходности, комическое не становится чисто развлекательным.

Каковы же основные жанровые признаки этого произведения? Некоторые критики, основываясь на фактической достоверности описаний, их исключительной полноте и точности, неверно определяет жанровую природу романа. Одни называют «Порт-Артур» обыкновенной «хроникой»<sup>428</sup>, другие – «литературным репортажем» или даже «записками очевидца»<sup>429</sup>. К мемориально-хроникальной литературе склонен был причислять его П. Павленко, доказывая, что «книга этого жанра, конечно, ближе всего к воспоминаниям»<sup>430</sup>. Последнее мнение основывалось на том, что автор в возрасте 14 лет находился в осажденной крепости вместе с отцом, командиром батареи, и, следовательно, мог сохранить в своей памяти тот материал, который впоследствии был переработан в романе.

На самом деле на долю воспоминаний в романе можно отнести очень немного. Не все мог видеть и еще меньше понимать подросток. В памяти его могли остаться некоторые яркие боевые эпизоды, внешний облик и характеры некоторых лиц, с которыми приходилось общаться сыну офицера-артиллериста, топография Порт-Артура. Все остальное является плодом тщательного изучения исторических материалов и творческого их претворения. Иначе говоря, А. Степанов, ра-

<sup>427</sup> Сидоров А. [Рец.] А. Степанов. «Порт-Артур» // Исторический журнал. 1945. № 1–2. С. 99.

<sup>428</sup> Григорьев В. Порт-Артур // Знамя. 1945. № 5–6. С. 175.

<sup>429</sup> Игнатьев А.А. Записки очевидца // Знамя. 1941. № 3. С. 236.

<sup>430</sup> Павленко П. Писатель и жизнь. М.: Советский писатель, 1955. С. 103.

ботая над своим романом, пользовался теми же методами, что и любой исторический романист. Не правы, следовательно, те критики, которые подходят к автору только как очевидцу, а к роману – как к произведению мемуарного жанра. Так, генерал-майор А. Игнатьев писал: «Гораздо менее удались ему описания действий сухопутной армии, для уяснения которых он позволяет себе даже перекинуться в штаб японской армии Оку, – прием, который ослабляет чувство непосредственной правдивости очевидца»<sup>431</sup>.

Если статья на эту точку зрения, то автору «Порт-Артура» не следовало писать не только о штабе армии Оку, но и о множестве других мест сухопутных и морских, на которых он сам не присутствовал и непосредственно не наблюдал того, что там происходило. Но ведь автор ставил перед собой более широкие задачи. Об этом свидетельствуют его собственные признания<sup>432</sup>:

Через мои руки прошло свыше двухсот книг по порт-артурской обороне. Начал я с официальной истории русско-японской войны – «официальной обороны Порт-Артура» Романовского и Шварца, затем перешел на мемуарную литературу. Ознакомился с десятками дневников, воспоминаний, писем. В числе их у меня имелись такие вещи, как дневник Стесселя, печатавшийся в 1906 году в московской газете «Столичное утро», дневник Сахарова, напечатанный в литературном приложении к военной газете «Русский инвалид». Мною были проработаны комплекты иллюстрированных журналов: «Нива», «Синий журнал», «Огонек». Заглянул я даже в детский журнал «Задушевное слово».

Широко использовал я иностранные источники, по преимуществу английские и японские. Передо мной одновременно лежали отчет русского морского генерального штаба о действиях порт-артурской эскадры и отчет адмирала Того об операциях японского флота под Артуром. Сведения, сообщаемые русскими источниками, сопоставлялись с иностранными. Много внимания у меня ушло на соби­рание мелких разбросанных и давно позабытых литературных материалов, относящихся в русско-японской войне. Из коротких статей и рассказов безвестных авторов передо мной вставала величественная эпопея беспримерных подвигов простых русских солдат и офицеров, на далекой окраине отстаивающих русскую крепость, отрезанную с суши и моря...

Списался я также с некоторыми участниками порт-артурской обороны и просил их поделиться со мною их воспоминаниями, что многие из них охотно исполнили. Наконец, в моем распоряжении

---

<sup>431</sup> Игнатьев А.А. Записки очевидца. С. 240.

<sup>432</sup> Степанов А. О книге «Порт-Артур» // Новый мир. 1945. № 8. С. 116.

был семейный архив и личные воспоминания. Работа по сбору материалов заняла у меня пять лет.

Из этих слов видно, как далеки от истины были те, кто причислял «Порт-Артур» к мемуарной литературе. Сам автор в своей монументальной работе над источниками личным воспоминаниям отводил последнее место.

А. Степанов называет свое произведение «историческим повествованием», понимая под этим уже установившимся в литературе термин такую разновидность романа, в которой при минимальном использовании вымысла типизируются подлинные исторические лица и документально известные исторические события в их хроникально-последовательном развитии.

Этим термином пользуются в отношении к «Порт-Артуру» и некоторые критики, вкладывая в него, однако, разное содержание.

Проф. Н. Коробков главной целью книги Степанова считает изображение событий, связанных с обороной крепости. Он пишет: «Книга “Порт-Артур” принадлежит к тому типу произведений, которые принято называть историческим повествованием. Таковы “Севастопольская страда” и “Брусиловский прорыв” Сергеева-Ценского, “Багратион” и “Герасим Курин” Голубова, “Емельян Пугачев” Шишкова. Но если у Голубова и Шишкова основное – народ, армия, эпоха концентрируются вокруг определенных исторических личностей, то у Степанова личные переживания, развитие отношений героев книги – Звонарева и Вари, Борейко и Оли – являются не более чем одной из форм раскрытия истории обороны Порт-Артура. История – не фон, а цель и содержание книги»<sup>433</sup>.

На той же точке зрения стоит П. Павленко: «Книга А. Степанова становится как бы эмоциональным путеводителем по дням Порт-Артура. Нет ни одного более или менее значительного факта из летописи осады, о которой автор забыл бы упомянуть в той или иной связи со своими основными героями... Автор ставит своей задачей не просто воспроизведение характеров и типов той эпохи, он имел в виду главным образом восстановление подлинных событий обороны Порт-Артура. “Порт-Артур” построен автором как историческое повествование, главным стержнем которого является осада крепости»<sup>434</sup>.

Не «воспроизведение характеров», а «события обороны», «история не фон, а цель и содержание книги», – так представляют себе некоторые авторы основную особенность романа. При этом «историческое

<sup>433</sup> Коробков Н. Порт-Артур // Агитатор. 1944. № 22. С. 42.

<sup>434</sup> Павленко П. Писатель и жизнь. М.: Советский писатель, 1955. С. 104–105.

повествование» становится не полноценным художественным произведением, а в беллетризованном изложении цепи событий.

На самом же деле содержание романа «Порт-Артур» не сводится к образному пересказу истории. Характеры людей, их переживания, устремления и надежды, успехи и неудачи в равной мере волнуют читателя, чаще всего в связи с военными событиями, но иногда и независимо от них. Именно в этом видит основу романа С. Бородин. «Автору удалось, – пишет он, – создать выпуклые образы многочисленных русских людей, показавших чудеса героизма, доблести, военного мастерства и глубокой любви к родине.

...Степанову удалось не только увидеть, но и выразить непобедимую стойкость и ум народа в художественных образах. В этом главная ценность книги»<sup>435</sup>.

Еще решительнее эта мысль выражена в статье другого автора: «В хронологическом порядке проходят перед читателем боевые эпизоды на море и на суше. Однако автора занимают не события сами по себе, его волнуют люди, что вершат исторические события, их индивидуальная психология, восприятия происходящего, их роль в данных событиях, нравственная стойкость народа»<sup>436</sup>.

Таким образом, вокруг «Порт-Артура» завязался спор – событие или характер составляет основу этого произведения? – спор, который неоднократно поднимался в нашей критической литературе по поводу больших эпических полотен и продолжается до сих пор<sup>437</sup>.

Известно резко отрицательное мнение Бальзака о произведениях, в которых характеры подменяются событиями. Разбирая исторический роман Эжена Сю, посвященный восстанию при Людовике XIV, Бальзак видит недостаток его в том, что автор, пытаясь описать возможно больше сражений, забывает при этом о внутренней жизни людей, об их чувствах и побуждениях. Бальзак пишет: «Литература не может живописать военные события сверх определенного объема. Живо изобразить севенские горы, долины между ними, лангедокскую

---

<sup>435</sup> Бородин С. Крупное произведение советской художественной литературы // *Большевик*. 1944. № 17–18. С. 75–76.

<sup>436</sup> Круглик Л. Положительные герои в романе А. Степанова «Порт-Артур» // *Науч. труды краснодарского пед. ин-та*. Вып. 39. Краснодар, 1965. С. 150.

<sup>437</sup> И. Кузьмичев в статье «К типологии эпических жанров» строго различает по способу конструкции два типа эпических произведений – роман и эпопею: «Но как ни значительна эпическая природа в романе социалистического реализма, все же в нем берет верх интерес к истории личности, к ее судьбе... Основой же эпопеи было и продолжает оставаться событие. Логика этого события является основным конструктивным принципом построения широкого эпического полотна» (*Ученые записки Горьковского ун-та*. Т. 79. Горький, 1968. С. 132, 134).

равнину, повсюду расставить войска и заставить их маневрировать, разъяснять ход сражений – это такая задача, которую Вальтер Скотт и Купер считали превосходящей их силы. Они никогда не описывали... целую битву, они довольствовались тем, чтобы в мелких стычках показывать дух обеих сражающихся масс. И даже те мелкие стычки, которые они решались изобразить, требовали у них долгой подготовки».

С этим мнением полностью соглашался Г. Лукач, утверждая, что Сю описывает военный эпизод «в современной дилетантски-экстенсивной манере, переходя от сражения к сражению»<sup>438</sup>. Развивая свою мысль, Лукач говорит: «Задачей исторического романа является не пересказ крупных исторических событий, а воссоздание художественными средствами образов тех людей, которые в этих событиях участвовали. Задача романиста состоит в том, чтобы мы живо представили себе, какие общественные и личные побуждения заставили людей думать, чувствовать и действовать именно так, как это было в определенный период истории»<sup>439</sup>.

Лукач приводит еще более резкое суждение Бальзака об историческом романе Лятуша «Лес»: «Весь роман состоит из 200 страниц, на которых рассказано о 200 событиях. Ничто так не изобличает бездарность писателя, как нагромождение фактов... Талант расцветает в изображении причин, порождающих факты, в тайнах человеческого сердца, движениями которого пренебрегают историки»<sup>440</sup>. Подобного рода произведениям Лукач противопоставляет художественную практику классиков: «Было бы... ошибкой полагать, будто Толстой изображал наполеоновские походы экстенсивно. Он дает только отдельные эпизоды, особенно важные и показательные для человеческого развития главных лиц его романа. И гениальность его как исторического романиста состоит в умении так выбрать и изобразить эти эпизоды, чтобы при этом нашло себе выражение все настроение русского войска, а через образ вожака – и настроение всего русского народа»<sup>441</sup>.

Мнение Бальзака о том, что в романе не «нагромождение фактов» представляет ценность, а «тайны человеческого сердца», имеет свое эстетическое основание: оно направлено против малохудожественных произведений, натуралистически копирующих действительность и лишенных типически-обобщающей силы, против эмпиризма и описательности в литературе.

---

<sup>438</sup> Лукач Г. Исторический роман // Литературный критик. № 7. С. 71.

<sup>439</sup> Там же. С. 70.

<sup>440</sup> Там же.

<sup>441</sup> Там же. С. 71.

Но с другой стороны, метод «экстенсивного» изображения жизни не всегда исключает внимание к отдельным человеческим индивидуальностям, к внутреннему миру человека.

Опыт советской литературы говорит о противоположном. Коренное изменение общественного строя в стране после Октябрьской революции, включение широчайших народных масс в социальную и политическую жизнь, рост их самосознания – все это приводит к новому пониманию исторической роли народа, нашедшему отражение и в искусстве. Советская литература, будучи новым этапом в истории мировой литературы, обогатила искусство слова не только новым содержанием, но и новыми художественными формами. Стремление к эпической широте, к изображению человека в тесной связи с жизнью народа, с событиями большого исторического значения характеризует основное направление в развитии советской литературы. Для того чтобы выявить с достаточной полнотой характеры людей, нужно показать их в действии, в сложных взаимоотношениях с обществом, с народом.

О том, как могут и должны изображаться участники Октябрьской революции, говорится в статье А. Сваричевского: «Только соединяя судьбу отдельной личности с жизнью страны, государства, охватывая историю в крупных масштабах, можно было в полном объеме воссоздать героические дела и трагизм событий величайшей народной революции, те глубинные процессы, что происходили в ее недрах»<sup>442</sup>.

Эпизация советской прозы, тяготение к большим формам, к изображению событий во всей их целостности, характерно и для исторического романа. Отсюда появление таких романов-эпопей, как «Петр I» Толстого, «Емельян Пугачев» Шишкова, «Великий Моурави» Антоновской. В области военно-исторического романа это «Цусима» Новикова-Прибоя, «Севастопольская страда» Сергеева-Ценского, «Порт-Артур» Степанова. Как показывают сами названия романов, в них изображаются крупные события, в значительной мере определившие ход и направление исторического развития народа, судьбы государства в его столкновении с внешним врагом. Вместе с тем в них действуют многочисленные социально разнородные персонажи, поведение которых определяется сложным переплетением социальных, военно-политических, национальных, семейно-бытовых фактов. Для полноценного решения всей этой большой суммы вопросов и необходимо изображать историческое событие в целом на всех последовательных этапах, чтобы дать возможность наибольшему числу лиц всесторонне проявить свои взгляды, способности, особенности ума и характера.

---

<sup>442</sup> Сваричевский А. Эпос революции // Вопр. литературы. 1968. № 10. С. 55.

Роман «Порт-Артур» состоит из множества батальных сцен, которые, будучи относительно самостоятельными, создают в совокупности полную картину войны и в то же время способствуют обнажению различных сторон человеческих характеров.

Множество батальных эпизодов, подробное описание всех операций, которые проводятся каждой армейской частью или каждым кораблем, перечисление потерь, понесенных защитникам крепости на суше или на море, или всех успешных результатов, достигнутых в отдельных боях, было бы утомительным, если бы автор ограничился только фактическими показателями. Но Степанов строит боевые эпизоды иначе. Он рассказывает о поведении людей, о том, как они понимают свой долг, о личных отношениях и бытовых делах между боями. Писатель создает индивидуальные портреты участников войны. В процессе военных действий обнажаются патриотические чувства солдат и матросов, храбрость и неустрашимость, сметливость и находчивость, проявляется юмор в самые критические минуты, рождается насмешка над неудачливыми или барски высокомерными командирами.

Только благодаря широкому охвату событий, созданию множества военных ситуаций стало возможным выявление разных человеческих качеств, индивидуальных особенностей характеров участников войны, их душевного богатства. Только многоэпизодность романа позволила автору выявить, например, щедрую натуру солдата-артиллериста Блохина. Мы постепенно знакомимся с этим воином и узнаем в нем бесстрашного бойца, изобретательного и находчивого, верного товарища в бою, человека с исключительным самообладанием и никогда не покидающим его чувством юмора. Мы убеждаемся в благородстве его характера (заступничество за Шурку), в преданности достойным командирам (отношение к Борейко), в способности глубоко ненавидеть начальников-извергов (Чижа, Вамензона), наконец, в росте его революционного сознания, поднимающегося до понимания гнилости всей монархической системы. Вместе с тем Блохин показан как жертва бессмысленной и жестокой офицерской муштры, что позволяет постигать общие порядки в царской армии, ее классовую природу, показана и слабость Блохина (пьянство). Точно так же раскрываются на отдельных фактах характеры других солдат – Лепехина, Зайца, Харитины.

Из множества отдельных эпизодов создается фон, на котором вырисовывается образ прапорщика Звонарева, яркая фигура поручика Борейко – одной из центральных фигур романа. Только в процессе многих боевых операций проявляются разные стороны его характера, его непокорный нрав, дерзкое отношение к начальству, инициатива в

ведении и организации боя, борьба с японским шпионажем, понимание порочности всей армейской системы, храбрость и подлинный патриотизм. Обнаруживаются и его слабые стороны: пьянство, необузданность, рукоприкладство. При всем том Борейко способен проявлять и нежные чувства (любовь к Оле Селениной) и под их влиянием смирять свою буйную натуру и поражать окружающих необычностью поведения. Так постепенно вырисовывается многогранный и сложный характер Борейко. При этом нужно отметить, что личная жизнь поручика, так же как и Звонарева, Вари Белой и других, не выделяется в особую линию – все их качества, и хорошие и дурные, проявляются в неразрывной связи с событиями обороны.

То же самое нужно сказать об отрицательных героях. В ходе военных действий и через эти действия мы в полной мере познаем низкую натуру генерала-предателя Фока. По мере развития событий в неблагоприятную для защитников сторону его поведение становится все более наглым.

Автора интересует не факт сам по себе, а то, что за ним скрывается. Некоторые эпизоды вводятся только в форме восприятия людей, и это помогает вскрывать отношение человека к происходящему, реакцию на события, создавать психологические портреты. Эту задачу автор ставит уже с первых страниц романа. Внезапное нападение японцев на русскую эскадру, заставшее врасплох руководителей обороны Порт-Артура, обнаруживает их поразительную слепоту и беспечность. Писатель показывает, как воспринимается генералами пальба японских кораблей. В Морском собрании наместник края Алексеев и адмирал Старк думают, что это салют по случаю именин адмиральши; в доме генерала Белого полагают, что идут обычные маневры, и любят красота открывшегося зрелища – «взблесков пушечных выстрелов», «рассыпающихся снопом ракетных звездочек»; в штабе Стесселя орудильный грохот принимают за «обычное ночное учение по отбитию минных атак». Так в самом начале романа батальный эпизод используется автором в характерологической функции. То же самое можно сказать относительно многих других воспроизводимых фактов войны.

Советский военно-исторический роман вносит поправку в эстетические каноны дооктябрьской литературы.

Романы, построенные по охарактеризованному выше «экстенсивному» принципу, не теряют в своем художественном качестве, не страдают обезличиванием героев. Об этом пишет С. Бородин: «Автор нашел сжатые скупые формы, чтобы уместить в своем произведении громадное число исторических эпизодов, из которых каждый пред-

ставляет необходимое звено в длинной цепи героической эпопеи... Книга А. Степанова дает широкую эпическую картину одного из значительных периодов русской истории. Правильная постановка темы, тщательно продуманная идея всего произведения обеспечили правильное решение основных характеров и образов»<sup>443</sup>. С. Бородин справедливо отмечает в «Порт-Артуре» и «широкую эпическую картину» обороны и «правильное решение основных характеров». Стало возможным объединение этих двух задач<sup>444</sup>.

Что же превалирует в романе?

Хотя А. Степанов и стремился в максимальной мере быть верным истории, тем не менее в отдельных случаях он отступал от этой установки, руководствуясь стремлением лучше показать людей как деятелей истории. Об этом свидетельствуют многие моменты романа.

Неудачное для России начало войны с Японией, когда в первый же день было потоплено или серьезно повреждено несколько кораблей, было результатом, как уже говорилось, преступной бездеятельности коменданта крепости генерала Стесселя, командующего тихоокеанской эскадрой Старка и наместника Алексеева. Эта мысль заключена уже в первой главе романа, которая начинается с описания бала по случаю именин жены адмирала Старка, где присутствовали офицеры почти всех кораблей эскадры. В это время японцы и совершили беспрепятственное нападение на русские суда.

На самом деле все было не так. В момент появления японских миноносцев морские офицеры и адмирал были на своих местах<sup>445</sup>. Потерь избежать не удалось, но для этого были другие причины: общая неподготовленность флота, бездействие командования, отсутствие единства между морскими и сухопутными военными властями. Писатель прибавил еще одно обстоятельство (бал в морском собрании), сознательно допустив нарушение истории, чтобы подчеркнуть вину тех, кто несет ответственность за оборону крепости. На это он имел право как художник. Поэтому нельзя согласиться с теми, кто серьезным недостатком писателя считает использование «легенды» о бале. Об этой «ошиб-

---

<sup>443</sup> Бородин С. Крупное произведение... С. 76–77.

<sup>444</sup> В том же направлении идет развитие современного советского военного романа. Об этом справедливо говорит А. Ананьев, ссылаясь на «Блокаду» А. Чаковского и «Горячий снег» Ю. Бондарева: «Развитие военной литературы, как мне кажется, идет главным образом в двух направлениях: углубление психологического анализа, раскрытия подвига и расширение масштабности охватываемых событий, максимальное приближение их к действительным фактам» (Ананьев А. Лучшие традиции военной литературы // Литературная Россия. 1970, 8.V).

<sup>445</sup> Сидоров А. Порт-Артур / Октябрь. 1944. № 11–12. С. 187.

ке» автора говорит историк А. Сидоров: «Несмотря на кажущуюся художественную простоту такого начала (бал), автор несколько погрешил здесь против исторической истины. Беспечность и распущенность, царившие во флоте перед войной, он довел до крайности. Все руководство эскадры веселится на блестящем балу... Документы говорят, что во время катастрофы командующий эскадрой уже вернулся с домашнего торжества и уже находился на корабле»<sup>446</sup>.

Еще решительнее «поправил» автора Б. Лавренев: «Вообще у Степанова есть излишняя склонность к введению в ткань повествования многочисленных недостоверных анекдотов, распространявшихся изустно и письменно в русском обществе в период войны и после нее. Только этой ненужной склонностью и можно объяснить то, что рассказ о Порт-Артуре, рассказ значительный, умный и талантливый, начинается подобно плохому рукоделию Купера, с давным-давно документально опровергнутой басни о пресловутом бале на именинах мадам Старк в ночь начала войны, на котором будто бы танцевали все офицеры эскадры, благодаря чему японцам и удалось внезапно напасть». Приведя ряд документальных данных, опровергающих версию о бале, Лавренев заключает, хотя уже в менее категоричной форме: «Таким образом, есть все основания сомневаться в достоверности рассказа о бале, и повторять его в серьезной работе не стоило»<sup>447</sup>.

Но дело в том, что А. Степанов писал все же роман, а не «работу о Порт-Артуре». Что писателю необходимо было именно так начать свой роман, видно из того, что и после критики, в последующих изданиях придуманную им «завязку» он оплошностью не признал и оставил все без изменений. О своем праве на вымысел Степанов говорил в автобиографической заметке: «Работая над собранным материалом, я стремился к возможной исторической точности, но использовал также различные анекдоты и легенды, характеризующие отношение современников к тогдашней действительности или дающие яркую характеристику событиям и лицам. Такой литературный прием кажется мне вполне оправданным. Вымышленные лица создавались мною по принципу типичности их в том или ином отношении»<sup>448</sup>.

Можно указать на другой факт писательского домысла, не подтверждающегося историческими данными<sup>449</sup>. Гибель генерала Кондра-

---

<sup>446</sup> Там же. С. 188.

<sup>447</sup> Лавренев Б. Книга о русской доблести // Новый мир. 1945. № 1. С. 142.

<sup>448</sup> Степанов А. Моя работа над книгой «Порт-Артур» // Кубань: литературно-художественный альманах. 1945. С. 166.

<sup>449</sup> Мы не говорим о мелких погрешностях, относящихся к военному делу, на которые указывали специалисты.

тенко автор объясняет предательским поведением Фока, сообщившего японцам о местонахождении генерала, в результате чего этот участок подвергся ожесточенной бомбардировке и генерал бил убит. На самом деле гибель Кондратенко произошла при иных обстоятельствах. Об этом рассказал один из защитников Порт-Артура и свидетель гибели Кондратенко И. Гринцевич:

2 декабря в роковой для него день генерал Кондратенко направился на форт № 2 на Драконовом хребте, где японцы еще в августе начали сооружать минные галереи и подкапываться под наши укрепления. Кое-где они сумели даже проникнуть в наши казематы... Генерал Кондратенко и сопровождавшие его лица проследовали через мой участок и по ходу сообщения направились к форту.

– Здорово, братцы! – приветствовал генерал Кондратенко защитников форта. Под грохот снарядов солдаты громко и радостно отвечали: «Здравия желаем ваше превосходительство!» Эхо приветствия разносилось по казематам.

Нет сомнения, что японцы, занимавшие часть каземата, слышали громкие приветствия и узнали, что на форту находится начальство. Японское командование не замедлило открыть артиллерийский огонь из орудий разных калибров. Форт от взрывов снарядов был в огне. Чудовищные разрывы 11-дюймовых снарядов сотрясали и нашу Китайскую стенку. Через час защитники крепости уже знали, что генерал Кондратенко убит<sup>450</sup>.

Обвинив Фока в смерти Кондратенко, автор рельефнее очертил облик этого генерала-изменника, дополнив его пусть вымышленным, но вполне отвечающим его характеру и поведению фактом.

Приведем еще один пример. Особая роль отводится в романе прапорщику Звонареву. Артиллерист-инженер Звонарев был одним из немногих военно-технических специалистов в Порт-Аргуре, и его часто перемещали с места на место. Это служит автору чисто внешним поводом менять объекты описания, переходить от батареи к батарее, от одного пункта боевых действий к другому в зависимости от местонахождения героя. Установление этой зависимости приводит иногда к изменению хронологии событий, к нарушению их последовательности во времени. Японцы ведут наступление на два смежных редута – Водопроводный и Кумирненский. Описываются же эти сражения как следующие одно за другим в связи с переменой места Звонарева. Синхронное течение событий меняется на диахронное: события интересуют автора не только сами по себе, но и в связи с характером героя, че-

---

<sup>450</sup> Гринцевич И.Г. Герой обороны Порт-Артура // История СССР. 1964. № 12. С. 71.

рез призму сознания которого они проходят, обнаруживая при этом его боевую активность, бесстрашие, патриотизм и другие качества. Тем самым автор часто подчиняет логику развития событий логике формирования характеров, в нарушение установки быть верные документально зафиксированной истории.

Создавая свой роман, А. Степанов исходил из основополагающих указаний Ленина о характере современных войн, о том, что русско-японская война была несправедливой с обеих сторон, что за поражение в этой войне несет ответственность царизм, «гражданская и военная бюрократия», а не русский народ. Эти положения нашли свое художественное воплощение в романе «Порт-Артур» и отразились в общей авторской концепции войны, в композиции романа, в характеристиках действующих лиц.

Указанное обстоятельство объясняет то, что «Порт-Артур», принадлежа к жанру военно-исторического романа, получившего широкое распространение накануне и в период Великой Отечественной войны, существенно отличается от других произведений этого рода.

Военно-исторические романы С. Бородина, В. Яна, А. Хмельницкого строились на противопоставлении воюющих сторон, и действие переносилось попеременно из одного лагеря в другой, из русского в лагерь противника и обратно. Сюжетообразующим был межгосударственный конфликт, и в задачу авторов входило изображение не только того, что происходило на поле боя, но и того, что делалось в тылу противника и что предопределило последующее военное столкновение. Соответствующим образом построена «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского, где очень много внимания уделяется политическим ситуациям в странах западных интервентов.

А. Степанов исходит из ленинского положения о том, что в развязывании войны повинна империалистическая политика русского царизма, за поражение несет ответственность русский генералитет, продажные и ничтожные военные руководители. Поэтому роман «Порт-Артур» строится по-другому: в морально-политическом плане противопоставляются друг другу не столько русские и японцы, сколько социальные группы в стане осаждаемой русской армии. Главы чередуются так, чтобы были видны, с одной стороны, героизм солдат в боевых столкновениях, а с другой – тупоумие и вредительские действия военных руководителей. Попеременно изображаются то военные эпизоды, то закулисные и шпионские действия изменников. Обычно перед каждой военной операцией происходит тайная встреча предателей Фока, Сахарова, Гантимурова, Эмерсона и др. для передачи военных планов

и секретных сведений врагу через его шпионскую агентуру. В результате провал операции на суше и на море.

Вот почему самим описаниям битв часто уделяется меньше внимания, чем сопутствующим обстоятельствам – сговору и действиям предателей. Например, в седьмой главе второй части романа описывается «поиск» Кондратенко. Ему посвящение лишь три страницы, хотя это была крупная операция, судя по потерям (тысяча триста раненых, около трехсот убитых и до тысячи пропавших без вести). Зато проискам Фока и его сообщников отведено почти две главы (7-я и 8-я).

Таким образом, архитектоника романа основана на двойной коллизии. Первой, внешней, является война с Японией, вторую, параллельно развивающуюся, составляют внутренние противоречия в русской армии и флоте. Первая коллизия определяется ходом военных действий. Из 29 глав романа только 8 не заключают в себе прямых боевых столкновений, но и они косвенно связаны с войной, рассказывая либо о подготовке к боевым операциям, либо о японском шпионаже.

В описании войны автор, вопреки отмеченному нами бальзаковскому принципу, отказывается от отбора наиболее значительного и отдает предпочтение методу сплошного изображения всех батальи и всех этапов войны. Содержание романа как раз и составляет описание многочисленных атак, вылазок, штурмов, поисков, бомбардировок, подкопов, всех наступательных и отступательных операций с точным обозначением дат, географических названий и т. д.

А. Степанов почти день за днем прослеживает все военные действия. Мы знаем, что происходило, например, 31 марта, 2 апреля, точно датируются летние бои – 12 июля, 14 июля, 16 июля, 17 июля. Там, где число не называется, автор пользуется обозначениями: «на следующий день», «на следующее утро», «к двум часам дня», «в эту ночь», «около полуночи», «в начале пасхальной недели» и т. д. Точное обозначение времени и места является одной из стилистических примет романа.

\* \* \*

Хотя основным конфликтом в романе является война с Японией, автора мало занимает подоплека военного конфликта, политические замыслы и цели противника, не привлекает внимание писателя внутреннее положение в Японии, ее политические и военные руководители. Только в редких случаях действие переносится во вражеский лагерь, со ссылкой на какой-нибудь документ – сообщение японских газет, дневник офицера из штаба генерала Оку и т. д.

Изображая действия японцев, писатель редко прибегает к утрированию, к сатирическим средствам характеристики, к мобилизации чувств читателя против иноземного врага, только в словах из солдатского жаргона: «япошка», «япошата», «макаки», «косоглазые», «косокрылые черти» прорываются чувства портартурцев. В авторской речи стилистические и эмфатические усилители почти отсутствуют.

Писатель не отказывает противнику в его военном искусстве, отчаянной храбрости и даже известном джентльменстве (в случае с плавающим госпиталем «Монголия»). В этом отношении «Порт-Артур» отличается от других военно-исторических романов, в которых патриотические чувства выражаются в подчеркнуто-негативном изображении врага, в уничижительном его портретировании. Отсутствие интереса ко всем тайным пружинам военного конфликта объясняется тем, что внимание автора направлено на раскрытие противоречий в самой русской армии как отражении внутривойскаполитического положения в России накануне революции 1905 года. Антагонистические отношения в стране находят отголоски в армии, и их писатель старательно прослеживает, создавая яркие сцены скрытых или явных столкновений, сатирические портреты защитников старого строя. В этом пафос романа. Он выражается в ненависти к самодержавию – главному виновнику поражения в войне, к генеральской верхушке, проявляющей равнодушные к судьбам родины и прямое предательство.

А. Степанов сам рассказал, как он нашел ведущую линию в своей работе над книгой.

Материал у меня собрался огромный. Надо было приступить к критическому отбору нужных мне сведений. Я задумывался над вопросом, что же должно служить критерием в этой работе. Продумав самым тщательным образом этот вопрос, я пришел к убеждению, что таким содержанием должна быть политическая направленность задуманной мною вещи...

Чем больше я углублялся в изучение порт-артурской эпопеи, тем более поражался гениальной прозорливостью ленинской оценки порт-артурских событий. Находясь за много тысяч километров от Артура, пользуясь лишь отрывочными, сбивчивыми и зачастую противоречивыми газетными сведениями, В.И. Ленин все же дал четкий анализ артурским событиям и с поразительной краткостью и точностью указал, что именно привело к падению Порт-Артура.

Как инженер проявляет и подкрепляет свои предположения математическими расчетами, так и я с помощью ленинских тезисов проверил свой материал о Порт-Артуре. Все, что вызывало сомнение, безжалостно мною отбрасывалось, хотя порою и было написа-

но с увлечением. Остальное собиралось в строго хронологический последовательности»<sup>451</sup>.

А. Степанов имеет в виду известные слова В.И. Ленина, сказанные по поводу сдачи Порт-Артура: «Не русский народ, а самодержавие пришло к позорному поражению»<sup>452</sup>.

Писателю пришлось переосмысливать собранный ранее материал и весь огонь критики обратить против приспешников реакционного режима в России. Он мог добиться поставленной цели по-разному. Можно было связать порт-артурскую трагедию с политическим положением в стране, с тем, что происходило в центральной России. Другой путь – ограничиться изображением только тех событий, которые связаны непосредственно с обороной Порт-Артура.

В романе «Порт-Артур» осуществлен второй вариант.

Критика неодинаково отнеслась к методу, избранному писателем. Возник общий вопрос о тематических границах военно-исторического романа. Некоторые критики недостаток романа видели в том, что «автору не удалось показать политические и военные события, происходившие за пределами осажденной крепости», что мало сказано о японской армии<sup>453</sup>.

Но у той формы военного романа, на которой остановился А. Степанов, были и защитники.

Вопрос о допустимости локального изображения войны возник гораздо раньше. Он был поставлен еще в начале 30-х годов в связи с дебатами вокруг произведений на оборонные темы. Уже тогда были разработаны некоторые общие положения, относящиеся к жанру.

Известный критик Н. Свирин писал тогда: «Прежде всего перед нами, конечно, встал вопрос о художественном методе оборонной литературы. Несмотря на всю специфичности проблем войны и армии, мы не могли, конечно, ставить вопрос о каком-то особом методе показа войны и армии, отличном от метода всей пролетарской литературы... Опираясь на такие кардинальные положения марксизма-ленинизма, как “война есть продолжение политики другими средствами” (насильственными), на положение о зависимости структуры и организации армии, военной техники, стратегии и тактики от уровня производительных сил и системы производственных отношений государства, мы уже в начале нашей работы выступили против показа “воен-

---

<sup>451</sup> Степанов А. О книге «Порт-Артур» // Новый мир. 1945. № 8. С. 116.

<sup>452</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 158.

<sup>453</sup> Сидоров А. [Рец.] А. Степанов. «Порт-Артур» // Исторический журнал. 1945. № 1–2. С. 101.

ной войны», т. е. войны, взятой как изолированное батальное явление, вне связи с экономикой и политикой господствующих классов»<sup>454</sup>.

Указав на ряд недостатков подобного рода в таких произведениях советской оборонной литературы, как «Первая конная» В. Вишневского, «За крестами» Громова, «Война» Н. Тихонова, «Так держать» В. Лавренева и др., автор продолжает: «Тенденции к выделению проблем войны и армии в особую, замкнутую, специфически военную тематику, тенденции к искусственному обособлению военных вопросов от всех других явлений действительности коренятся в глубоко ошибочном взгляде на войну, как на что-то отделенное каменной стеной от «мирного периода»»<sup>455</sup>.

Полемические выступления критики, направленные главным образом против писателей, обособившихся в специальной литературной организации ЛОКАФ<sup>456</sup>, имеют принципиальный характер и относятся к военно-исторической литературе в целом. Тем не менее отголоски этих споров мы находим в 40-х годах, в период великой Отечественной войны и даже в наше время.

Так, А. Шишко, выступая на совещании писателей в октябре 1943 г., встал на локафовские позиции, думая, что «наиболее подходящей формой исторического романа должен явиться именно роман военно-стратегический... Практическая цель книги – будить военную мысль, звать ее к овладению командирским знанием, вовлекать читателя в глубину стратегических замыслов, в кипучесть военного сознания лучших полководцев нашего прошлого»<sup>457</sup>.

Говоря о романе С. Голубова «Багратион», А. Шишко продолжает: «Этим определяется для автора и характер той аудитории, для которой преимущественно он создавал свою книгу, и практические цели, которое он при этом преследовал. «Багратион» написан в первую очередь для тех, кто борется с гитлеровцами на коне, на танке, на самолете, в дзоте, на батарее под знаменем старой русской военной славы»<sup>458</sup>.

На самом деле не уроки стратегии преподавал Голубов в своем романе, как думает А. Шишко. Писатель хотел зажечь горячие патриотические чувства в душах современников. «Мне хотелось, – говорил С. Голубов на том же совещании, – написать такое произведение, которое, не будучи учебником военной истории или тактики, заставило бы

---

<sup>454</sup> Свирин Н. Мобилизация литературы. Л.: ГИХЛ, 1933. С. 16–17.

<sup>455</sup> Там же. С. 64.

<sup>456</sup> Литературное объединение Красной Армии и Флота – объединение, созданное в 1930 г.; ликвидировано после создания единого Союза писателей (1932).

<sup>457</sup> ЦГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 633. Л. 8.

<sup>458</sup> Там же.

шевелиться командирский голос, но, вместе с тем, заставило бы биться и их сердца»<sup>459</sup>.

Часть критиков рассматривала «Порт-Артур» как военную хронику, как произведение, посвященное крепости, – и только. Это как бы исторический документ в художественной форме, помогающий лучшему пониманию порт-артурских событий, А. Игнатъев хвалил роман за то, что в нем «передана самая техника войны». «Эмоциональным путеводителем по дням Потр-Артура» называл роман А. Степанова П. Павленко.

В действительности же А. Степанов не ограничивается только описанием баталий. Он перешагнул эти рамки и нашел свое решение политической задачи. Не совершая экскурсов в столицу, не занимаясь проблемами тыла и оставаясь в пределах крепости, он показал расстановку сил, классовые антагонизмы в самой армии. То, что происходит во время боевых действий и в повседневной жизни армии и флота, отраженно показывает всю Россию. Тот же критик, который упрекал писателя в отсутствии широкомасштабного, в пределах всей империи, разворота событий, должен был признать, что этот, с его точки зрения, недостаток компенсируется иными средствами: «Хотя в своем большом труде автор и не отводит места для описания политических настроений в стране, для характеристики бюрократических и военных верхов правительства, читателю становится ясно, что Фоки, Стессели, Витгефты, Вамензоны, Шульцы, показанные на протяжении книги, не исключение, а олицетворение самодержавного строя, против которого народ поднимался на войну»<sup>460</sup>.

С. Петров также отмечает как положительный момент то, что автор показывает патриотизм защитников Порт-Артура, не затушевывая классовых противоречий: «По сравнению с “Севастопольской страдой”, – пишет исследователь, – роман Степанова дает более разработанную и дифференцированную галерею типов офицеров и солдат, раскрывая противоречия между кастовым царским офицерством и солдатской массой как отражение классового размежевания в стране в канун первой русской революции»<sup>461</sup>.

Перед автором «Порт-Артура» стояла, таким образом, сложная задача показать одновременно борьбу России с Японией и скрытое или явное выражение враждебных чувств русского солдата к собственным генералам и офицерам – предателям и реакционерам. В противопо-

---

<sup>459</sup> ЦГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 633. Л. 9.

<sup>460</sup> Сидоров А. Порт-Артур // Октябрь. 1944. № 11–12. С. 193.

<sup>461</sup> Петров С. Советский исторический роман. С. 304.

ложность другим авторам, А. Степанов не только не смягчает, а наоборот, заостряет классовые противоречия в армии и флоте.

Говоря о своих творческих замыслах, А. Степанов писал, что одной из задач был «показ развала и разложения руководящей верхушки артурских военных властей», чтобы тем самым «демонстрировать всю гниль правящей Россией самодержавной клики»<sup>462</sup>.

Одной из особенностей романа и является резкое противопоставление солдатской массы и демократически настроенной части офицерства командной верхушки. Принцип классового расслоения проводился автором последовательно с начала и до конца романа.

С одной стороны, адмирал Макаров, генерал Кондратенко, которые вышли из народа и не отделяют себя стеной от рядовых воинов, проявляют заботу и гуманное отношение к солдату и матросу. Они отдают все свои знания и энергию делу защиты крепости и самоотверженно выполняют свой долг. Честно относятся к своим обязанностям офицеры Борейко, Звонарев, Енджеевский, Жуковский и др.

С другой стороны, генералы-реакционеры и предатели Стессель, Фок, Никитин, продажная офицерская каста – все эти Рейсы, Сахаровы, Гантимуровы, Вамензоны, Чижи, пропитанные насквозь монархическим духом, презирающие солдат и возводящие в норму физическую расправу с ними.

Ленинская оценка капитуляции Порт-Артура помогла писателю понять и четко провести через весь роман мысль о том, что не было и не могло быть единства в порт-артурской осажденной армии.

Противоположность социальных позиций, взглядов, отношения к своим военным обязанностям представителей этих двух лагерей находят свое выражение в контрастном построении многих сцен, что позволяет автору весьма эффектно подчеркнуть те или другие черты характера персонажей.

Так, весьма выразительно противопоставляются, с одной стороны, инициатива масс, их рационализаторские мероприятия и, с другой – заскорузлость мышления, формалистическая косность начальства. Изображая поведение представителей верхов, автор не останавливается перед сатирическим заострением образа.

Вот пример.

Японцы осаждают одно из укреплений. Они забросали предстенный ров тюками с тряпьем для того, чтобы легче преодолеть преграду, но стрелки догадались облить тюки керосином и поджечь их, а заодно и копошащихся во рву японцев. Генералу Горбатовскому не понрави-

---

<sup>462</sup> Степанов А. Моя работа над книгой «Порт-Артур». С. 159.

лась инициатива солдат, и он запретил делать «это». – «Что “это”, – издевательски спрашивает Звонарев, – убивать японцев?» – «Нет, поджигать запрещаю», – сердито сказал генерал и бросил трубку.

Генерал Смирнов требует поднять выше нормы давление в котле. «Но котел может не выдержать». – «Обязан выдержать, раз я приказываю!»

Бюрократическая окаменелость мыслей генералов умышленно показана в утрированной форме.

Через весь роман в качестве центральных героев проходят Кондратенко и Фок; они представлены как герои-антиподы, как носители положительного и отрицательного начал. Кондратенко честно и самоотверженно отстаивает Порт-Артур, Фок все его планы срывает.

Между ними все время происходят столкновения и пикировки.

В том же плане противопоставляются Кондратенко и Стессель, Кондратенко и Савицкий, Кондратенко и Рейс.

Писатель прибегает к разным эмоционально-впечатляющим средствам характеристики реакционного офицерства.

Явно шаржирован образ генерала артиллерии Никитина в сцене реакции на потопление броненосца «Петропавловск» и гибель адмирала Макарова. «Потоп главный самотоп! – выпалил генерал и сам громко захохотал своей остроте».

Гротескный характер имеет сцена, в которой поручик Вамензон, лицемер и мракобес, находящий садистское наслаждение в мордобоях, спасаясь от солдатской мести, ищет убежища в яме с нечистотами и окунается в нее с головой, чтобы скрыться от своего преследователя.

А. Степанов широко пользуется в целях снижения средствами портретной характеристики:

Стессель любит ораторствовать, «выпятив грудь вперед»; в гневе он кричит, «запальчиво закусив удила».

Жена Стесселя, Вера Алексеевна, раздавая «солдатикам» кипарисовые крестики, «щебетала, в умилении закатывая глаза».

Генерал Горбатовский ходит «петушиной прыгающей походкой».

Полковник Савицкий «угодливо расплылся в улыбке, приглашая генералов закусить» и т. д.

Так писатель одним-двумя штрихами создает представление о внутреннем облике отрицательного персонажа, определяя вместе с тем свое к нему отношение.

Во многих приведенных выше случаях, писатель прибегает к шаржу, гротеску, иронии, отвлекаясь от своей обычно спокойной манеры повествования.

Некоторые критики склонны были считать недостатком романа преувеличения в характеристике порт-артурской верхушки. Я. Коробков писал, что Степанов, правильно изображая тупость и ограниченность руководителей, «местами слишком подчеркнуто» обрисовывает отрицательные фигуры. По мнению критика, «увлекаясь этим приемом, Степанов иногда слишком сгущает краски и выходит за границы исторической правды... Трудно все же поверить, чтобы даже самый недостойный генерал (но все же не сознательный враг России) мог с хохотом передавать только что полученные сведения о трагической гибели лучшего русского броненосца “Петропавловска” и адмирала Макарова... Характеристика Кирилла Владимировича верна, но, к сожалению, здесь есть шарж, портящий впечатление»<sup>463</sup>.

Так же думает и А. Игнатъев: «Оставляем на совести автора “матюканье” генерала Фока, малолитературную перебранку попов в офицерском собрании»<sup>464</sup>.

«Сгущение красок» в обрисовке отрицательных героев находит критик Д. Макаров.

В действительности, гиперболизируя всякие несуразности в поступках отрицательных героев, писатель не погрешает против истины, он только делает более ярким и ощутимым то, что реально существует. Преувеличения и заострения являются теми средствами типизации, которые занимают свое законное место в художественной сатирической литературе.

Иногда, впрочем, авторские чувства прорываются и в прямых репликах-определениях, идущих от имени разных лиц: «Опять этого дурака Фока нелегкая несет, – сердито проговорил Шварц»; «Расстрелять надо этого предателя, подлого немца, – обозленно сказал Енджеевский»; «Редкая сволочь! – пробормотал ему [Фоку. – И. И.] вслед Кондратенко».

Реакционному командованию противопоставлена солдатская масса. Солдаты и матросы самоотверженно ведут себя на войне, но они уже начинают понимать, кто их настоящий враг. Автор не преувеличивает сознательности масс, участвующих в затеянной империалистами войне, но в солдатских разговорах слышится уже пробуждающийся протест и смутное предчувствие грядущих политических перемен.

В романе Степанова показаны те процессы постепенного созревания революционных идей во время войны, о которых писал Ленин по поводу книг Анри Барбюса «В огне» и «Ясность»: «Превращение совер-

---

<sup>463</sup> Коробков Н. Порт-Артур // Агитатор. 1944. № 22. С. 44.

<sup>464</sup> Игнатъев А.А. Записки очевидца // Знамя. 1941. № 3. С. 239.

шенно невежественного, целиком подавленного идеями и предрассудками обывателя и массовика в революционера именно под влиянием войны показано необычайно сильно, талантливо, правдиво»<sup>465</sup>.

\* \* \*

А. Степанов наделяет своих героев не только политическим сознанием, но и общечеловеческими чувствами и страстями – всем тем, что свойственно человеку в обычных условиях жизни. Герои романа умеют любить и испытывать ревность, враждовать и мириться, жаждать радостей и впадать в уныние, проявлять слабости и раскаиваться в совершенных ошибках. Писатель не хочет ограничивать внутренний мир своих героев только «военными» эмоциями и вводит в роман особую сюжетную линию, связывающую людей в их личной жизни.

В этом плане следует рассматривать отношения между прапорщиком Звонаревым и Варей Белой, Борейко и учительницей Олей, Блохиным и Шурой. Их личные взаимоотношения развиваются по внутренним, напряженным и противоречивым психологическим мотивам, они богаты неожиданными поворотами и осложнениями.

Этим романическим историям, особенно Звонареву и Варе, в романе уделяется очень много внимания. Почти в каждой главе мы встречаемся с этой парой героев. Сближение между прапорщиком и Варей идет неровно, с переборами, с временными расхождениями и последующими примирениями. В качестве осложняющего обстоятельства автор прибегает к традиционному ходу – введению третьего лица, вторгающегося в их отношения. Таким лицом является красивая молодая женщина Рива Блюм. Автор создает ряд интригующих ситуаций. Варя узнает, что в квартире Звонарева поселилась Рива. Не зная, что Звонарев живет уже в другом месте, а его комната передана Риве, Варя ошибочно предполагает о существовании интимной связи между ними. Она вне себя от ревности и возмущения. Никто не рассеивает ее подозрений, не делает этого и сам Звонарев, и, таким образом, их дальнейшие отношения продолжает определять инцидент, основанный на недоразумении. Затем Варя узнает, что Звонарев действительно неравнодушен к Риве и что однажды их видели целующимися. Теперь для ее ревности и негодования есть все основания. Она хочет совсем порвать с прапорщиком. Однако новое исключительное обстоятельство предотвращает разрыв. Звонарев арестован по ложному обвинению в шпионаже, и ему грозит расстрел. Варя в отчаянии. Обвинение не оправдывается, Звонарев освобожден – и Варя наполовину прими-

---

<sup>465</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 470.

ряется с прапорщиком. Последним событием, окончательно растопившим лед отчуждения, стало тяжелое ранение Звонарева, грозившее смертельным исходом. Уход и заботы любящей возвращают ему жизнь. Героизм и страдания прапорщика притупляют чувство ревности у Вари и вызывают еще больший прилив нежности. Происходит полное примирение, завершающееся помолвкой.

Все эти перипетии – и ложное подозрение в неверности, и колебания Звонарева между двумя женщинами, дававшее повод для ревности, и доблестный воинский подвиг, совершенный с опасностью для жизни – объясняют все изгибы и неровности в истории их любви. Кроме этих узловых моментов десятки других более мелких фактов меняют в ту или другую сторону взаимоотношения этих героев.

Так же неровно протекает история любви поручика Борейко, прозванного за свое богатырское сложение «медведем», и маленькой учительницы Оли.

Совершает благородный поступок Блохин, взяв на себя «грех» простой и хорошей девушки Шуры, которая связалась было с офицером и имела от него ребенка.

Все три романические истории имеют свои завязки и развязки, но на последних страницах романа заканчиваются заключением брачных союзов.

То обстоятельство, что завершение этих историй совпадает с концом обороны Порт-Артура, не случайно. Можно сказать, что писатель умышленно отодвигал окончательное сближение Звонарева и Вари, как и других пар, воздвигая на их пути множество всяких мелких препятствий. Писатель прибегал к своего рода приему торможения, чтобы задержать своих героев на сцене подольше.

Объясняется это тем, что оба плана – военный и любовно-романический – тесно переплетены в романе. Личные дела и отношения названных персонажей прослеживаются на протяжении всего романа, ибо они непосредственно связаны с обороной. Варя Белая стала медицинской сестрой только для того, чтобы быть ближе к Звонареву, но в то же время она прекрасно выполняет свои обязанности. Артиллерист Борейко придумывает себе иногда военные поручения, имея в виду возможность встречи с Олей, и т. д. И следуя за героями на передовые линии, в окопы, на батареи и бастионы, читатель воспринимает их личные дела и думы на фоне и в связи с ходом военных действий, знакомится с отдельными яркими фигурами из солдатской массы, с разными представителями офицерской среды – прогрессивными и реакционными.

Такие образы как Варя – дочь генерала Белого и родственница Стесселя – помогают автору естественным образом вводить читателя в генеральские круги. Об этой композиционной роли образа Вари говорит сам автор: «Я выбрал генеральскую дочку ведущей фигурой повествования потому, что это давало мне возможность глубже и шире показать руководящую верхушку Артура, к которой она принадлежала по своим родственным связям. То, что могла делать и где могла бывать родственница Стесселя, было невозможно, скажем, для учительниц Пушкинской школы, этих скромных тружениц на ниве народной»<sup>466</sup>.

Все вымышленные герои (Звонарев, Борейко, Варя Белая, Блохин, Рива, Харитина) даны а двух планах – как люди, тесно связанные друг с другом в своих интимно-личных отношениях, и как участники обороны. Они интересны и как носители лучших человеческих качеств и как посредствующие звенья для знакомства с множеством других лиц, несущих военные функции, что дает возможность автору лучше справиться с задачей всестороннего описания защиты крепости.

Таким образом, в романе сочетаются принципы хроникальной и романной композиции. Первый принцип находит выражение в том, что автор пытается излагать события в строгой временной последовательности, с точным обозначением дат, географических и топографических определителей; этому принципу, отличающемуся дробностью, однотипностью описаний, нередко простой смежностью следующих друг за другом фактов, противостоит принцип причинно-следственных связей, которому подчиняются факты личных отношений ведущих героев.

Второй план улучшает хроникальную структуру романа, внося в него единство и способствуя большей художественной концентрации всей образной системы.

Роман А. Степанова «Порт-Артур», отличаясь по ряду признаков от других военно-исторических романов, ставил вместе с ними, но в ином разрезе такие же политико-воспитательные цели.

Необоснованными являются попытки некоторых критиков рассматривать этот роман как беллетризацию военной истории, втиснуть его в рамки документально-хроникальной литературы, литературы *ad hoc*, преследующей преходящие, узко специальные, частные цели.

Вспомним, что те же нормы прилагались и к «Севастопольской страде» Сергеева-Ценского. Раздавались голоса, что в военно-историческом романе неуместны отклонения в частную жизнь людей и вооб-

---

<sup>466</sup> Степанов А. Моя работа над книгой «Порт-Артур». С. 165.

ще в изображение фактов невоенного содержания. Так, по мнению Г. Блока, Сергеев-Ценский нарушает характер избранного им жанра введением многих частных лиц. «Вполне неудачны, – утверждает он, – те подсобные, так сказать действующие лица, которые введены в эпопею... И читатель торопится скорее от них отделаться, чтобы поскорее вернуться к горячей жизни бастионов, по которым так пристрастился блуждать вслед за автором, и откуда его зачем-то время от времени уводят»<sup>467</sup>.

На той же позиции стоял А. Малинкин, утверждавший, что в эпопее «не лица, а события становятся доминирующими»<sup>468</sup>, и А. Долинин, по мнению которого, С. Сергеев-Ценский должен был пойти на «самопожертвование», ограничив себя «столь нужной в наши дни темой обороны и исключив все, что относится к тылу, к условиям «мирной жизни»<sup>469</sup>.

В этих высказываниях о «Порт-Артуре» и «Севастопольской страде» чувствуются еще «локафовские» представления об оборонной литературе как литературе специальной, которая должна держаться в строгих границах военной тематики и не касаться других вопросов.

Авторы же названных романов с этими взглядами согласиться не могли.

---

<sup>467</sup> Блок Г. Книга о русской Трое // Звезда. 1940. № 8–9. С. 281–282.

<sup>468</sup> Малинкин А. Литература о Крымской войне // Что читать. 1940. № 9. С. 87.

<sup>469</sup> Долинин А.С. О Сергеев-Ценском // Резец. 1939. № 15–16. С. 21.

## Заключение

В истории развития исторического жанра в мировой литературе советский исторический роман представляет новое явление, существенно отличающееся от всех предыдущих этапов бытования этого рода произведений. Он строится на принципиально новых идеологических основаниях – на материалистическом понимании исторического процесса, на признании главенствующей роли народа в истории развития социальных форм, на пересмотре традиционных волюнтаристических представлений о личности и ее месте в обществе.

Признавая все возрастающую активность народных масс, определяющих в конечном счете направление развития мировой истории, советские писатели в то же время, как правило, не умаляют роли тех исторических деятелей, которые в наибольшей мере воплощают в себе ведущие тенденции эпохи.

Поэтому советский исторический роман не пошел, в основном, ни по пути Вальтера Скотта, который в качестве главных героев выводит частные лица, а государственным деятелям отводит второстепенные места в композиции своих романов, ни по пути французских романистов Эркмана и Шатриана, которые совсем отказываются от изображения известных исторических лиц и описывают только социальную жизнь и будни частного человека. Хотя заслуги Эркмана и Шатриана несомненны, ибо они впервые поняли и показали роль рядового члена общества, крестьянина, и с его точки зрения описывают крупные исторические события, но они недооценили деятелей французской революции, их личные достоинства и заслуги.

Советские писатели, исходя из марксистского понимания взаимоотношений «героя» и массы, центральными фигурами своих романов делают тех деятелей, которые оставили свое имя в истории; такое решение жанровой проблемы оправдывается тем, что эти деятели являются наиболее типическими представителями своей эпохи.

Такой тип исторических романов является наиболее распространенным в советской литературе, но он и иных средств типизирования исторической действительности.

Процесс формирования понятий, определяющих признаки исторического романа, был сложным и противоречивым. Теория исторического романа слагалась и выкристаллизовывалась в связи с ростом всей советской литературы, становлением метода социалистического реализма, философской разработкой его эстетических основ и, с дру-

гой стороны, – в борьбе с ложными историческими концепциями и различными буржуазно-эпигонскими теориями.

В 20-х годах нужно было еще защищать право на существование исторического романа, ибо одни пытались заменить его документальными жанрами (формалисты, лефовцы), другие рассматривали его как бегство от современной действительности (рапповцы, перевальцы).

В следующем десятилетии не только был реабилитирован исторический роман, но были решены и теоретически обоснованы некоторые частные проблемы: найдено определение исторического романа, разработана в основном его классификация, поставлен серьезный вопрос об актуализации исторического романа и др.

Большую роль в утверждении идейных основ художественно-исторической литературы сыграли М. Горький своими литературно-публицистическими выступлениями и А.Н. Толстой – как практик и теоретик исторического романа.

Споры по разным вопросам жанровой специфики, не прекращавшиеся с момента зарождения исторического романа в советской литературе, продолжают и в настоящее время. Но если в 20-х годах столкновение мнений происходило в результате различия идейных позиций спорящих, которые принадлежали к разнородным течениям в литературе, то в дальнейшем, по мере установления в советском обществе единства мировоззренческих основ, разногласия объясняются не коренными идейными расхождениями, а сложностью проблем, рождением новых видов исторического романа, которые развиваются не в привычных традиционных формах, а являются совершенно новыми образованиями, отвечающими требованиям все усложняющейся и обогащающейся действительности.

Рождается новый историко-биографический роман, в корне отличающийся от западных образцов. Но и в рамках советской литературы эта разновидность претерпевает определенные изменения. Если в 20-х годах такие романы, как «Кюхля» или «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова, можно было назвать историко-биографическими только условно, поскольку биографический принцип в них был выдержан не до конца, то в 30-х годах появляются романы более совершенные, в гораздо большей мере отвечающие предполагаемым «нормам» («Юность Маркса» Г. Серебряковой, «Пушкин» Ю. Тынянова, «Пушкин в Михайловском» И. Новикова), хотя и эти романы еще не могут считаться образцовыми. Еще большую эволюцию прошел военно-исторический роман, возникший в канун Великой Отечественной войны. Обычно в одном ряду ставят «Цусиму» А. Новикова-Прибоя, «Дмитрия Донско-

го» С. Бородина, «Козьму Минина» В. Костылева и «Порт-Артур» А. Степанова. Но, хотя их и объединяют некоторые общие признаки, это романы разные. Среди них особое место занимает «Цусима». Начало создания романа относится к 1906 г., и только в 1928 г. Новиков-Прибой продолжил работу над ним. Роман создавался тогда, когда еще не существовало тех условий, которые вызвали основную массу романов, связанных с Великой Отечественной войной. Здесь другие связи с современностью, другие параллели и сближения. Здесь еще ведется тяжба с самодержавием и социально-политические моменты более заострены, чем в других романах. Новиков-Прибой писал свой роман, когда еще были свежи воспоминания о дореволюционном прошлом России, еще оставались в живых участники Цусимской трагедии, еще жила память о множестве жертв царского режима.

Военно-исторические романы конца 1930-х годов создавались в атмосфере начавшихся военных конфликтов в Европе и зреющей угрозы нападения со стороны фашистской Германии. Отсюда сугубая злободневность этих романов, выдвижение на первый план подвига народа в прошлом и изображение исторических событий именно под этим углом зрения. В таком плане строились романы С. Бородина, В. Костылева, В. Яна, С. Голубова, Л. Раковского и др.

После Великой Отечественной войны военно-исторический роман принимает иной характер: он освобождается от известной «узости», ранее вызывавшейся требованиями усиления обороноспособности, и принимает более широкий эпический размах, включая вопросы социально-политического, экономического, культурного характера.

Ясно обозначившееся стремление к эпичности нашло отражение в исторической прозе 1930–1940-х годов в создании романов-эпопей («Петр I» А. Толстого, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского, «Великий Моурави» А. Антоновской). Новаторство этого типа произведений заключалось в том, что в них в качестве активной силы, определяющей движение истории, выступает народ. Авторы должны были находить новые средства для решения сложных задач и с бóльшим или меньшим успехом преодолевать неизбежные трудности. Все названные разновидности исторического романа, формировавшиеся без традиций, без возможности опереться на историко-литературный опыт, вызывали разноречивые отклики в критике, не всегда справедливые и компетентные.

Свою задачу мы видели в том, чтобы, ведя типологические наблюдения, попытаться найти те определяющие признаки, которые объединяют каждую группу произведений.

Нам представляется, и мы пытались это доказать, что, вопреки утверждениям некоторых исследователей, существуют специфические черты, характеризующие историко-биографический роман как самостоятельное жанровое образование, что рядом особенностей характеризуется военно-исторический роман периода его расцвета в годы Великой Отечественной войны в отличие от других разновидностей жанра. Мы ставили также своей задачей внести ясность в решение ряда теоретических вопросов исторического жанра, которые вызывали на протяжении всех лет его существования споры и разногласия.

Споры по многим вопросам продолжают до сих пор, но с развитием теоретических основ литературоведения причин для разногласий остается все меньше. По отдельным вопросам – о языке исторического романа, о роли фантазии, об актуализации исторической тематики, о средствах изображения народа, о принципе историзма – в настоящее время создается известное единство взглядов.

Долгое отсутствие обобщающих работ по всем этим вопросам обязывало к поискам и решениям в духе тех методологических принципов, о которых речь шла во вступительной главе.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Абуш А. Критика взглядов Лукача в ГДР // *Вопр. литературы*. 1953. № 12.
- Авалиани Ю., Ройзензон Л. Заметки о языке и стиле исторических романов С. Бородинна // *Звезда Востока*. 1955. № 11.
- Ал. С. [Рец.] Юрий Тынянов «Пушкин»; Иван Новиков «Пушкин в Михайловском» // *Молодая гвардия*. 1937. № 5.
- Александров В. Две книги Новикова-Прибоя // *Люди и книги*. М.: Советский писатель, 1950.
- Александров В. «Цусима» // *Литературный критик*. 1937. № 10–11.
- Александрова Д. Особенности жанра русского исторического романа. Львов: Изд-во Львовского ун-та, 1960.
- Александрова Д. Советский исторический роман и вопросы историзма. Киев.: Изд-во Киевского ун-та, 1971.
- Алексей Толстой – кандидат в депутаты Совета Союза Верховного Совета СССР. Л.: Лениздат, 1937.
- Алпатов А. В первых рядах советского исторического романа // *Художественная литература*. 1933. № 9.
- Алпатов А. «Гораздо тихий государь» // *На литературном посту*. 1930. № 21–22.
- Алпатов А. Два романа о Петре I // *Книга и пролетарская революция*. 1933. № 4–5.
- Алпатов А. Живой Гоголь и литературный гербарий Вересаева // *Книга и пролетарская революция*. 1933. № 10.
- Алпатов А. «Петр I» – читателю-подростку // *Детская и юношеская литература*. 1933. № 11.
- Алпатов А. Псевдоисторический роман (О романе К. Шильдкрета «Бунтарь») // *Художественная литература*. 1934. № 2.
- Алпатов А. В стороне от большой дороги советской исторической литературы (О повести Ю. Тынянова «Малолетний Витушишников») // *Художественная литература*. 1934. № 7.
- Алпатов А. Образ «как бы вырезанный из меди» (О «Петре I» А. Толстого) // *Художественная литература*. 1934. № 10.
- Алпатов А. Монографии о мастерах советского исторического романа // *Книга и пролетарская революция*. 1935. № 11–12.
- Алпатов А. Новый исторический роман А. Чапыгина // *Книга и пролетарская революция*. 1936. № 1.
- Алпатов А. О советском историческом романе // *Книга и пролетарская революция*. 1937. № 6.
- Алпатов А. Советский исторический роман на путях перестройки // *Книга и пролетарская революция*. 1939. № 9.
- Алпатов А. А.Н. Толстой (О книге Р. Мессер «А.Н. Толстой») // *Литературное обозрение*. 1940. № 5.
- Алпатов А. Исследование о советском историческом романе // *Вопр. литературы*. 1957. № 2.
- Алпатов А. О третьей книге романа А. И. Толстого «Петр I» // *Творчество А.Н. Толстого*. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1957.
- Алпатов А. Алексей Толстой – мастер исторического романа. М.: Советский писатель, 1958.

- Амурский И. «Цусиму» надо переделать // Красный флот. 1938, 22.XII.
- Ананьев А. Лучшие традиции военной литературы // Литературная Россия. 1970, 8.V.
- Андреев Ю. Русский советский исторический роман. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962.
- Андреев Ю. Революция и литература. Л.: Наука, 1969.
- Аникст А. Два пути развития исторического романа // Литературная газета. 1947, 9.V.
- Антоновская А. Заметки об историческом романе // Литературная газета. 1938, 28.XI.
- Арамилев И. А.С. Новиков-Прибой. Страницы воспоминаний // Знамя. 1946. № 10.
- Астахов И.К. К. Шильдкрет. «Гораздо тихий государь» // Земля советская. 1937. № 5.
- Балашов В. «Цусима» // Молодая гвардия. 1933. № 9.
- Бальзак О. де. Собр. соч. Т. 13. М.: Гослитиздат, 1955.
- Барсуков Н. Кузьма Минин (Об историческом романе В.И. Костылева) // Горьковская коммуна. 1941, 27.III.
- Бахтин М. Эпос и роман // Вопр. литературы. 1970. № 1.
- Белецкий А. Судьба большой эпической формы в русской литературе XIX–XX веков // Наукові записки Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка. 1948. № 2.
- Белинков А. Юрий Тынянов. М.: Советский писатель, 1960.
- Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1948.
- Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1953.
- Бельчиков Н. Работа о советском историческом романе // Литература и жизнь. 1959, 5.VI.
- Березов Д. Правда о войне (О «Цусиме» А. Новикова-Прибоя) // Книга и пролетарская революция. 1933. № 1.
- Берковский Н. Советский исторический роман // Красная газета. Вечерний вып. 1927, 21.X.
- Берковский Н. О Грибоедове и о романе Тынянова // На литературном посту. 1929. № 4–5.
- Берхин И.Б., Гапоненко Л.С., Зевин В.Я., Соловьев А.А. За правдивое освещение исторических событий в художественной литературе // Вопр. истории КПСС. 1963. № 4.
- Бирюков Н. Отечественная война XIV века // Октябрь. 1941. № 7–8.
- Благой Д. Из наблюдений над романом Алексея Толстого «Петр I» // Уч. записки МГУ. Вып. 10. М., 1946.
- Блок Г. Книга о русской Трое // Звезда. 1940. № 8–9.
- Бойчевский В. А. Новиков-Прибой // Новый мир. 1937. № 10.
- Бондарев Ю. Рубежи военно-исторического романа // Литературная Россия. 1971, 18.VI.
- Борисова Н.Л., Часовникова Н.М. [Рец.] В.В. Иванов. Принцип историзма в произведениях В.И. Ленина 90-х годов // Вопр. истории. 1968. № 4.
- Бородин С. Крупное произведение советской художественной литературы // Большевик. 1944. № 17–18.
- Бороздин И. «Петр I» А. Толстого, «Восковская персона» Ю. Тынянова // Наше слово о литературе. М.: Московское товарищество писателей, 1933.
- Бороздин И. Повесть о Лермонтове // Красная новь. 1933. № 6.
- Бороздин И. К вопросу о советском историческом романе // Октябрь. 1934. № 7.
- Борщук В. Роль В.И. Ленина в формировании мировоззрения М. Горького // Некоторые вопросы марксистско-ленинской эстетики. М.: ГИХЛ, 1954.
- Борщук В. Факты. История. Методология (Об историзме в изучении русской советской литературы) // Вопр. литературы. 1971. № 7.
- Брик О. Две повести Георгия Шторма // Литературный критик. 1933. № 3.
- Бродский И. «Кюхля» Ю. Тынянова // Каторга и ссылка. 1926. № 27.

- Бушуев С. Великий полководец и патриот Грузии // Октябрь. 1942. № 10.
- Бялик Б. М. Горький – литературный критик. М.: ГИХЛ, 1960.
- Вальбе Б. К проблеме исторического романа // Октябрь. 1934. № 12.
- Вальбе Б. А.П. Чапыгин. Критический очерк. Л.: Гослитиздат, 1935.
- Вальбе Б. Алексей Павлович Чапыгин. Жизнь и творчество. Советский писатель, 1938.
- Ваганян В. О двух видах исторического романа // Октябрь. 1934. № 7.
- Варшавский С. «Цусима» Новикова-Прибоя // Звезда. 1933. № 6.
- Васильев Л. Новиков-Прибой. Саранск: Мордовское книжное изд-во, 1960.
- Вельтман С. Лицо и маска // Красная новь. 1929. № 5.
- Векслер И.И. Алексей Николаевич Толстой. Советский писатель, 1948.
- Веселый А. Голос начинающего // Советское искусство. 1933, 26.1.
- Веселый А. Потоки рождение // Литературная газета. 1934. № 173.
- Веселый А. Слово конечное // Веселый А. Избр. произведения. М.: ГИХЛ, 1958.
- Викторов В. «Дмитрий Донской» // Вечерняя Москва. 1941, № 109.
- Виноградов В. Из истории стилей русского исторического романа // Вопр. литературы. 1958. № 12.
- Вишневский В. О «Цусиме» Новикова-Прибоя // Литературный критик. 1935. № 5.
- Владимиров Г. Поэзия правды. Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1959.
- Власов Ф.Х. Эпос мужества. М.: Московский рабочий, 1965.
- Воинов Р. Исторические романы в областных издательствах // Исторический журнал. 1941. № 4.
- Волков А. А.М. Горький и литературное движение советской эпохи. М.: Советский писатель, 1958.
- Воронский А. Писатель, книга, читатель // Красная новь. 1927. № 1.
- Второй всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1956.
- Габрилович Е. Образ, история, время // Литературная газета. 1966, 13.Х.
- Гамсахурдиа К. Непроизнесенное слово // Дружба народов. 1959. № 7.
- Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. М.: Наука, 1964.
- Гегель Г. Соч. Т. XIV. М.: АН СССР, 1958.
- Гезель П. Анаголь Франс // Интернациональная литература. 1935. № 2.
- Гершкович А.А. К критике ревизионизма в странах народной демократии // Против ревизионизма в искусстве и искусствознании. М.: Искусство, 1959.
- Гессен С. Пушкин в кривом зеркале (О произведениях И. Новикова «Пушкин в селе Михайловском», И. Лернера «В селе Михайловском», С. Орлова «Няня» и др.) // Литературный современник. 1936. № 10.
- Голицина В. Некоторые вопросы истории создания и композиции романа А. Толстого «Петр I» // Уч. записки Псковск. пед. ин-та. Вып. 4. Псков, 1957.
- Голубов С. Книга о Порт-Артуре // Известия. 1945, 2.III.
- Голубов С. На Втором Всесоюзном съезде советских писателей // Литературная газета. 1954, 26XII.
- Голубов С. На опытном поле // Знамя. 1955. № 6.
- Голубов С. Правда и вымысел в советском историческом романе // Вопр. литературы. 1958. № 1.
- Гольцев В. О советском историческом романе и романе Гамсахурдиа // Дружба народов. 1950. № 1.
- Горбачев Г. Между объективизмом и идеализмом (О «Петре I» А. Толстого) // Ленинград. 1931. № 2.

- Горбов Д. Мастерство жизненной правды (О «Цусиме» А. Новикова-Прибоя) // Новый мир. 1933. № 7–8.
- Горский И.К. Польский исторический роман. М.: Изд-во АН СССР, 1963.
- Горький А.М. Инсценировка истории культуры // Звезда. 1937. № 6.
- Горький А.М. Несобранные литературно-критические статьи. М.: ГИХЛ, 1941.
- Горький М. Собр. соч.: В 30–ти т. М.: ГИХЛ, 1949–1953.
- Горький и сибирские писатели. Новосибирск: Новосибирск. изд-во, 1950.
- Горький и Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М.: Гослитиздат, 1951.
- Гофман В. Горький в борьбе за язык // Литературный современник. 1936. № 9.
- Гоффеншефер В. Юрий Тынянов и проблема исторического романа // Молодая гвардия. 1929. № 10.
- Гоффеншефер В. О родословной героев // Литературный критик. 1933. № 2.
- Границы художественного вымысла // Литературная газета. 1945, 1.XII.
- Греков Г. [Рец.] Ян В. «Батый» // Литературный современник. 1942. № 12.
- Григорьев В. «Порт-Артур» // Знамя. 1945. № 5–6.
- Гринберг И. Заметки о творчестве А.Н. Толстого // Звезда. 1932. № 7.
- Гринберг И. Хроника или трагедия? (О «Петре I» А. Толстого) // Литературный современник. 1934. № 11.
- Гринберг И. Начало романа // Звезда. 1937. № 1.
- Гроссман Л. Собр. соч.: В 5 т. Т.1. М.: Современные проблемы, 1928.
- Гринцевич И. Герой обороны Порт-Артура // История СССР. 1964. № 12.
- Громов Д. О литературе военных лет // Звезда. 1945. № 2.
- Губер Б. М. Марич. «Северное сияние» // Красная новь. 1927. № 11.
- Гуковский Г. Шкловский как историк литературы // Звезда. 1930. № 1.
- Гуковский Г. [Рец.] Л. Раковский. «Генералиссимус Суворов» // Звезда. 1947. № 12.
- Гус М. Пушкин – ребенок и отрок // Красная новь. 1937. № 5.
- Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель» // Избр. произведения. М.: ГИХЛ, 1936.
- Дарков В. Костылев. Горький: Горьковское книжное издательство, 1969.
- Дарьялова Д.Н. Проблема историзма в советской прозе 20-х годов: Автореф. дис. М., 1969.
- Демешкин Е. Вальтер Скотт как историк // Литературный современник. 1944. № 10–11.
- Десницкий В. А.М. Горький. Очерки жизни и творчества. М.: ГИХЛ, 1959.
- Дикушина Н., Дементьев А., Хайлов А. Перед тем, как начать работу // Вопр. литературы. 1968. № 10.
- Дитякин В. Литературное наследство классиков марксизма и исторический роман // Октябрь. 1934. № 7.
- Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 1. ГИХЛ, 1934.
- Добролюбов Н.А. Собр. соч. В 3 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1950.
- Долинин А. О Сергееве-Ценском // Резец. 1939. № 15–16.
- Дубровский С.М. Против идеализации Ивана IV // Вопр. литературы. 1966. № 8.
- Дукович Б. [Рец.] Г. Ленобль. История и литература // Звезда. 1961. № 5.
- Дынник В. А. Чапыгин // Печать и революция. 1920. № 2.
- Дымшиц А. Как работал А.С. Новиков-Прибой над «Цусимой» // Резец. 1934. № 12.
- Дымшиц А. Прошлое и современность // Литературная Россия. 1964, 25.XII.
- Дьяков В.А. Факты или вымысел? // Звезда. 1969. № 9.
- Евдокимов И. Пушкин в жизни // Красная новь. 1926. № 11.
- Евнин Ф. Правда образа и правда истории // Новый мир. 1948. № 5.
- Егоров А.Г. Против ревизионизма в эстетике // Вопр. философии. 1968. № 9.
- Ермилов В. Ученик гимназии Шкловского // На литературном посту. 1929. № 7.

- Ершов Л. Русский советский роман. М.: Наука, 1965.
- Ефремин А. Писатель-одиночка // Книга и революция. 1930. № 25.
- Ефремов Ю. Правда и домысел. Письмо в редакцию // Литературная газета. 1966, 13.X.
- Жук Г. За правдивое освещение жизни и деятельности В.И. Ленина // Вопр. истории КПСС. 1958. № 5.
- Жук Г. Ответственность потомков // Советская культура. 1966, 17.II.
- Закруткин В. Заметки о языке // Литературная газета. 1959, 7.IV.
- Замошкин Н. Сорокалетие // Октябрь. 1940. №№ 11, 12.
- Западов А. Заметки о «Пагубной книге» // Резец. 1939. № 13–14.
- Зарьян Н. Талант и жизненный опыт // Дружба народов. 1959. № 11.
- Заславский Д. Современная история (О «Цусиме» А. Новикова-Прибоя) // Литературный критик. 1933. № 1.
- Зелинский К. Алексей Толстой. «Петр I» // Красная новь. 1931. № 8.
- Зингерман Б. О документальной драме // Театр. 1967. № 4.
- Злобин С. Воспитательное значение советской художественно-исторической литературы // О детской литературе. М.; Л.: Гос. изд. детской литературы, 1950.
- Злобин С. Великое историческое настоящее // Знамя. 1952. № 12.
- Злобин С. О моей работе над историческим романом // Советская литература и вопросы мастерства. Вып. 1. М.: Советский писатель, 1957.
- Золотусский И. Правда правды // Вопр. литературы. 1965. № 2.
- Зубков Ю. Документальность и историческая правда // Октябрь. 1969. № 7.
- Иванов В.В. Принципы историзма в произведениях В.И. Ленина 90-х годов. Томск.: Изд-во Томск. ун-та, 1966.
- Ивашева В.В. История зарубежных литератур XIX века. Т. 1. М.: Изд-во Московск. ун-та, 1955.
- Игнатьев А.А. Записки очевидца // Знамя. 1941. № 3.
- Иезуитов Е. Петр – «европеизатор Руси» // На литературном посту. 1931. № 10.
- Изотов И. О романе В. Шишкова «Емельян Пугачев» // Уч. записки Чкаловского госпединститута. Вып. 6. Чкалов, 1932.
- Изотов И. Вячеслав Шишков: Критико-биографический очерк. М.: Советский писатель, 1956.
- Изотов И. Споры об историческом романе в критике 20-х годов // Филологические науки. 1964. № 4.
- Изотов И. К вопросу о жанровых особенностях романа А. Толстого «Петр I» // Вопр. истории и теории литературы. Челябинск, 1966.
- Изотов И. Из истории критики советского исторического романа // Уч. записки Оренбургск. госпединститута. Вып. 23. Оренбург, 1967.
- Изотов И. Советский исторический роман в критике 20–30-х годов // Вопросы литературы: Мат-лы науч. филол. конф., посвященной 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Свердловск, 1969.
- Ильенков В. Книга-оружие // Октябрь. 1942. № 9.
- Ипполит И. Заметка на полях // Книга и революция. 1930. № 18.
- История и литература (передовица) // Литературная газета. 1939, 26.VIII.
- История нашей Родины и задачи советских писателей // Знамя. 1937. № 10.
- Казанова Р.Ю. Еще раз об ответственности художника // Вопр. истории КПСС. 1965. № 1.
- Казаков М. Пьеса и спектакль «Фельдмаршал Кутузов» в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола // Искусство и жизнь. 1941. № 1.
- Как мы пишем. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930.

- Калязин Н. Эпопея о знаменитом городе // Литературная учеба. 1941. № 1.
- Кашинцев А. Исторический роман в современной литературе // На литературном посту. 1930. № 3.
- Кедрина З. [Рец.] Г. Ленобль. История и литература // Октябрь. 1961. № 11.
- Кедров Д. Советский исторический роман // Литературное обозрение. 1937. № 5.
- Кирпотин В. Книга о русской славе // Красный флот. 1942, 28.VII.
- Кирпотин В. Роман о Чингиз-хане, о судьбах государств и культур // Новый мир. 1942. № 5–6.
- Книпович Е. О романе Тынянова // Печать и революция. 1928. № 8.
- Книпович Е. «Юность Маркса» Г. Серебряковой // Художественная литература. 1934. № 2.
- Книпович Е. Роман о «плебейской теме» // Художественная литература. 1935. № 12.
- Книпович Е. Красивая неправда о войне // Знамя. 1944. № 9–10.
- Коган Л. Из воспоминаний о В.Я. Шишкове // В.Я. Шишков. Неопубликованные произведения. Воспоминания о В.Я. Шишкове. Письма. Л., 1956.
- Коган П. Ю. Тынянов. «Кюхля» // На литературном посту. 1927. № 2.
- Кожин В. Роман-эпос нового времени // Вопр. литературы. 1957. № 6.
- Кожин В.В. Жанр // Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. М., 1964.
- Константинов Ю. На историческую тему // Звезда. 1956. № 2.
- Конференции по историческому роману // Литературный современник. 1944. № 1.
- Кораллов М. Музы, герои, время // Вопр. литературы. 1965. № 9.
- Коробков Н. «Порт-Артур» // Агитатор. 1944. № 22.
- Костелянец Б. М. Серебрянский. Советский исторический роман // Звезда. 1937. № 6.
- Костицын А. Правдивая повесть о Порт-Артуре // Пограничник. 1945. № 5.
- Костылев В. Памятник героям // Литература и искусство. 1944, 7.X.
- Котов В.И. Народ в романе С.П. Бородина «Дмитрий Донской» // Уч. записки Курганского ГПИ. Вып. 1. Курган, 1958.
- Кочин Н. Кузьма Минин // Известия. 1941, 5.II.
- Краевский П.Д. Семинар по советскому историческому роману // Семинарские занятия по художественной литературе / Под ред. А.И. Ревякина. М., 1960.
- Кратт И. [Рец.] А. Степанов. Порт-Артур // Звезда. 1944. № 7–8.
- Красильников В. [Рец.] О «Цусиме» // Литературная учеба. 1938. № 11.
- Крестинский Ю. Л.Н. Толстой. Жизнь и творчество. М.: Изд-во АН СССР, 1960.
- Крузлик Л. Положительные герои в романе А. Степанова «Порт-Артур» // Научные труды Краснодарск. пед. ин-та. Вып. 39. Краснодар, 1965.
- Крупская Н.К. Как писателям работать над биографией Ленина // Литературная газета. 1935, 24.I.
- Кузнецов М. О путях развития советского романа // Литература и современность. М.: ГИХЛ, 1960.
- Кузнецов М. Спор об историческом романе // Вопр. литературы. 1961. № 2.
- Кузнецов М. Советский роман. М.: Изд-во АН СССР, 1963.
- Кузнецова А.М. Правда и вымысел, характер и событие в исторической драме (на материале пьес о Ленине 30-х годов) // Проблемы реализма и художественной правды. Львов: Изд-во Львовск. гос. ун-та, 1961.
- Кузьмичев И. Жанры советской литературы // Уч. записки Горьковск. ун-та. Т. 79. Горький, 1968.
- Кукаркин А. [Рец.] «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского // Знамя. 1940. № 11–12.

- Куклис Г. Размышления о романе А. Коптелова «Возгорится пламя» // Литературная Россия. 1966, 21.1.
- Лавренев Б. Книга о русской доблести // Новый мир. 1945. № 1.
- Ланн Е. О теме, биографическом жанре и правде // Октябрь. 1934. № 7.
- Ларин Б. О наследстве и живых источниках литературного языка // Литературная учеба. 1934. № 7.
- Лебедев В. Язык и стилизаторы // Литературная газета. 1934. № 18.
- Левидов М. Предисловие // Чарльз Кингсли. Вперед на запад. Молодая гвардия, 1931.
- Левидов М. Алексей Толстой и его соавтор // Литературный критик. 1935. № 2.
- Левидов М. Автор и его герой // Литературная газета. 1940, 20.VI.
- Левин Ф. Беллетризованная история // Литературный критик. 1935. № 12.
- Ленин В.И. Соч. 4-е изд. М., 1941–1967.
- Ленин В.И. Полн. собр. соч. 5-е изд. М., 1958–1965.
- Ленюль Г. Серия «Исторические романы» в 1933–1940 гг. // Литературный современник. 1940. № 11.
- Ленюль Г. Историческая правда и художественный вымысел // Литературная газета. 1954, 23.X.
- Ленюль Г. Исторический деятель и народная правда // Литературная газета. 1956, 14.VII.
- Ленюль Г. История и современность. К спорам об историческом романе // Дружба народов. 1959. № 11.
- Ленюль Г. История и литература. М.: Советский писатель, 1960.
- Ленюль Г. Писатель, историк и критик // История СССР. 1964. № 6.
- Леушова С. Образ Пушкина // Литературная учеба. 1937. № 12.
- Либединский Ю. Сегодня попутнической литературы и задачи ЛАПП // Звезда. 1930. № 1.
- Литературное наследство. Т. 70: Горький и советские писатели. М.: Изд-во АН СССР, 1963.
- Литовцева К. С. Сергеев-Ценский. «Гоголь уходит в ночь» // Новый мир. 1934. № 3.
- Лиходзиевский С. Всегда в труде и поиске // Звезда Востока. 1962. № 9.
- Локс К. Подвиг народа // Новый мир. 1942. № 1–2.
- Лукач Г. Исторический роман // Литературный критик. 1937. №№ 7, 9, 12.
- Лукач Г. Исторический роман и кризис буржуазного реализма // Литературный критик. 1938. №№ 3, 7.
- Лукач Г. Современный буржуазно-демократический гуманизм и исторический роман // Литературный критик. 1938. №№ 8, 12.
- Лукач Г. К истории реализма. М.: Госполитиздат, 1939.
- Лукач Г. О двух типах художников // Литературный критик. 1939. № 1.
- Любимов Н. Алексей Толстой // Звезда Севера. 1934. № 9.
- Лундберг Е. Правда или вымысел? (Об историко-биографическом романе) // Литературная газета. 1940, 10.VII.
- Мазнин Д. Маршрут ватаги Ермака // Красная новь. 1933. № 4.
- Макаренко Г.С. «Севастопольская страда» С. Сергеева-Ценского // Принципы историзма. Симферополь, 1952.
- Макаренко А.С. «Петр I» А. Толстого // Макаренко А.С. Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. М.: Изд-во АПН СССР, 1958.
- Макаров А. Роман А. Степанова «Порт-Артур» // Краснофлотец. 1944. № 21–22.
- Макаровская Г. Верный принцип и досадные отступления от него (О книге Ю. Андреева «Русский советский исторический роман») // Вопр. литературы. 1963. № 8.

- Макаровская Г. Исторические романы 20-х гг. и «Петр I» А.Н. Толстого // Проблемы развития советской литературы 20-х гг. Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1963.
- Макаровская Г. А.Н. Толстой в работе над третьей главой романа «Петр I» // Уч. зап-ски Саратовск. гос. ун-та. Т. 53. Саратов, 1965.
- Малахов К. Историческая беллетристика в 1936 г. // Знамя. 1937. № 5.
- Малахов К. История и литература // Литературная газета. 1937, № 47.
- Малинкин А. Литература о Крымской войне // Что читать. 1940. № 9.
- Манн Ю. Жанр больших возможностей // Вопр. литературы. 1959. № 9.
- Маркс и Энгельс об искусстве. М.: Советская литература, 1933.
- Маркс К., Энгельс Ф. Переписка с Лассалем. М.: Советская литература, 1933.
- Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. М., 1955–1981.
- Маслин Н. Юрий Тынянов // Тынянов Ю.Н. Избр. произведения. М.: ГИХЛ, 1956.
- Машибиц-Веров И. «Пушкин в жизни» В. Вересаева // На литературном посту. 1927. № 5–6.
- Машинский С. Историческая повесть Гоголя. М.: Советский писатель, 1940.
- Меньшиков И. Проникновенная песнь о русском народе // Московский комсомолец. 1941, 4IV.
- Мессер Р. Исторический роман А. Толстого // Борьба за стиль. Л.: ГИХЛ, 1934.
- Мессер Р. А. Толстой и проблема исторического романа // Литературный критик. 1934. № 5.
- Мессер Р. А.Н. Толстой. Л.: Гослитиздат, 1939.
- Мессер Р. Истины и предубеждения // Звезда. 1941. № 3.
- Мессер Р. История и военная современность // Ленинград. 1944. № 6–7.
- Мессер Р. О типичности героя в советском историческом романе // Ленинградский альманах. 1953. № 6.
- Мессер Р. Советская историческая проза. Л.: Советский писатель, 1955.
- Мессер Р. Эстетика исторического романа // Дон. 1962. № 4.
- Милиц И. Роман о смелых борцах за независимость // Правда. 1942, 2.VII.
- Миронов К. Об исторических и псевдоисторических романах // Литературная газета. 1938, 26.VII.
- Мирский Д. За художника-историка // Октябрь. 1934. № 7.
- Митрофанов А. Автор романа «Дмитрий Донской» // Вечерняя Москва. 1942, 13.IV.
- Млечин В. О бессердечном авторе и сердечных критиках (О пьесе Вл. Соловьева «Фельдмаршал Кутузов» в постановке театра им. Вахтангова) // Театр. 1940. № 6.
- Мотылева Т. Мировое значение советское литературы // Новый мир. 1947. № 7.
- Мотылева Т. Творчество Романа Роллана. М.: ГИХЛ, 1959.
- Мотышов И. Жизненная правда и художественный вымысел. М.: Искусство, 1960.
- Мстиславский С. За право «вымысла» // Литературная газета. 1940, 5.VI.
- Мустангова Е. Анна Караваева. «Золотой клюв» // Новый мир. 1928. № 2.
- Мясников А. М. Горький. Очерк творчества. М.: ГИХЛ, 1962.
- Назаренко В. Наш многоплановый роман // Звезда. 1958. № 8.
- Назаренко В. О хорошем вкусе // Звезда. 1959. № 3.
- Наумов Е. М. Горький в борьбе за идейность и мастерство советских писателей. М.: ГИХЛ, 1958.
- Немеровская О. К проблеме современного исторического романа // Звезда. 1927. № 10.
- Немеровская О. Роман-кинопланка // На литературном посту. 1928. № 2.
- Немеровская О. Тынянов-беллетрист // На литературном посту. 1928. № 19.
- Немеровская О. Путь Ольги Форш // Звезда. 1930. № 2.

- Нечкина М., Поляков Ю., Черепнин Л.* Некоторые вопросы истории советской исторической науки // Коммунист. 1961. № 9.
- Никитин Н.* Каменный щит // Литературное обозрение. 1940. № 14.
- Никулин Л.* Адьютанты господ бога. Предисловие. М.: Молодая гвардия, 1927.
- Никулин Л.* Жизнь есть деяние // Октябрь. 1938. № 6.
- Николаев Д.* На историческую почву // Вопр. литературы. 1965. № 10.
- Н.Н.* Библиографический обзор «По журналам» // На литературном посту. 1928. № 22.
- Новиков И.* «Пушкин в Михайловском» (Писатель о своей работе) // Книга и пролетарская революция. 1936. № 5.
- Новиков И.* Как я работал над романом «Пушкин в Михайловском» // Литературная газета. 1937, № 7.
- Новиков-Прибой А.* Творческая история «Цусимы» // Художественная литература. 1931. № 4–5.
- Новиков-Прибой А.* Как я работал над «Цусимой» // Литературный Ленинград. 1933, 14.XII.
- Нусинов И.* Проблема исторического романа. М.; Л., 1927.
- Нусинов И.* Запоздалые открытия // Литература и марксизм. 1929. № 5.
- Обсуждение статьи С.М. Дубровского «Академик М.Н. Покровский и его роль в развитии советской исторической науки» // Вопр. истории. 1962. № 3.
- О вредных взглядах «Литературного критика» // Красная новь. 1940. № 4.
- О партийной и советской печати: Сб. документов. М.: Правда, 1954.
- Ольминский М.* Дискуссия о порче языка // На литературном посту. 1929. № 11–12.
- Орлов В.* [Рец.] О. Немеровская и Ц. Вольпе. «Судьба Блока» // Звезда. 1930. № 2.
- Орлов В.* [Рец.] «Радищев» Ольги Форш // Литературный современник. 1940. № 3.
- Орлов С.А.* Исторический роман Вальтер Скотта. Горький: Горьковск. гос. у-т, 1960.
- Осипов К.* Жанр художественной биографии // Литературная газета. 1929, 26.VI.
- Оснос Ю.* Художественная повесть и популярная историография // Литература и искусство. 1943. № 36.
- О ревизионистских взглядах Дердя Лукача. (По страницам венгерской и немецкой печати) // Иностранная литература. 1958. № 8.
- Павленко П.* Оборонная литература // Литературная газета. 1938, № 59.
- Павленко П.* Писатель и жизнь. М.: Советский писатель, 1955.
- Панкратова А.* Книга о великом предке русского народа // Правда. 1942, 2.V.
- Пауткин А.* О языке романа А.Н. Толстого «Петр I» // Творчество А.Н. Толстого. Псков: Изд. псковск. ун-та, 1957.
- Пауткин А.* «Петр I» А.Н. Толстого и проблемы исторического романа: Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1965.
- Пауткин А.* Советский историческим роман. М.: Знание, 1970.
- Паушто В.Т.* Средневековая Русь в советской художественной литературе // История СССР. 1963. № 1.
- Перегудов А.* Повесть о писателе и друге (О А. Новикове-Прибое) // Московский рабочий. 1968. [1–е изд. 1953].
- Переписка Маркса и Энгельса с русскими политическими деятелями. М.: Госполитиздат, 1951.
- Пермитин Е.* Слово перед съездом партии // Писатели XVII партсъезду. М.: Московское товарищество писателей, 1934.
- Перовская О.* Творческая конференция московских писателей // Литературная газета. 1941, 20.IV.
- Перцов В.* Панорама цусимского боя // Художественная литература. 1935. № 1.

- Перцов В. «Пушкин» Тынянова // Литературное обозрение. 1937. № 2.
- Перцов В. Писатель и его герой в дни войны // Октябрь. 1943. № 6–7; 1944. № 5–6.
- Петров Е. Реплика писателя // Литературная газета. 1938. № 44; Критика на правах художества // Литературный критик. 1938. № 9–10 (Ответ Евгению Петрову); Ответ «Литературному критику» // Литературная газета. 1938, 20.XII.
- Петров С. М. Советский историческая роман. М.: Правда, 1948.
- Петров С. М. «Иван Грозный» А. Толстого // Советская книга. 1948. № 8.
- Петров С. М. Советский исторический роман в года Отечественной войны // Уч. записки Института мировой литературы им. Горького. Т. 1. М., 1952.
- Петров С. М. Исторический роман Пушкина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953.
- Петров С. М. Советский исторический роман. М.: Советским писатель, 1958.
- Петров С. М. Исторический роман в русской литературе: Пособие для учителя. М.: Учпедгиз, 1961.
- Петров С. М. Возникновение и формирование социалистического реализма. М.: Художественная литература, 1970.
- Пиксанов Н. Горький и национальные литературы. М.: ОГИЗ, 1946.
- Пиксанов Н. О сборнике молодых литературоведов-формалистов «Русская правда» // На литературном посту. 1947. № 4.
- Писарев Д.И. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. СПб., 1894.
- Плеханов Г.В. Соч. Т. V. М.: ГИЗ, 1924.
- Плоткин Л. Горький и проблема романа-эпопеи // Горький и проблемы советской литературы. М.: Советский писатель, 1966.
- Плоткин Л. Литература и война. М.; Л., 1967.
- Плуки П.И. С.Н. Сергеев-Ценский. М.: Просвещение, 1968.
- Полевой Б. «Не залили б приторным елеем...» // Литературная газета. 1960, 9.VI.
- Поляк Л.М. Алексей Толстой – художник. М.: Наука, 1964.
- Поляк Л.М. Человек и история // Новый мир. 1967. № 10.
- Попов В. О роли фантазии в создании художественной правды // Проблемы реализма и художественной правды. Вып. 1. Львов: Изд-во Львовского ун-та, 1961.
- Преображенский П. Предисловие // Кингсли Ч. Ипатия. М.: Журнально-газетное объединение, 1936.
- Прицкер Д. Предисловие // Гальдос Б.П. Двор Карла IV. М.: Художественная литература, 1970.
- Потанов Н. Живее всех живых. М.: Советский писатель, 1959.
- Пустовойт П. Язык исторического романа // Литературная газета. 1951, 10.IV.
- Разгон Л. В. Ян. М.: Советский писатель, 1969.
- Рачинский И. Спектакль о победе русского народа. «Фельдмаршал Кутузов» в псковском драматическом театре // Искусство и жизнь. 1941. № 2.
- Ревякин А.И. Проблема типического в художественной литературе. М.: Учпедгиз, 1959.
- Реизов Б. Живая сила истории // Звезда. 1943. № 3.
- Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л.: ГИХЛ, 1958.
- Рейзен Л. Обсуждаем «Цусиму» // Литературная газета. 1933, № 6.
- Рождественская И.С., Ходюк А.Г. А.Н. Толстой. Семинарий. Л.: Учпедгиз, 1962.
- Рожков П. «Цусима» // Новый мир. 1932. № 12.
- Розанов И. «Кюхля» // Красная новь. 1926. № 3.
- Роцин Я. В лаборатории писателя (О «Цусиме» А. Новикова-Прибоя) // Литературная газета. 1937, 20.III.
- Рыбникова М. Литературный язык и местные говоры // Литературная учеба. 1936. № 6.
- Сабуров А. Об историзме романа «Война и мир» // Вопр. литературы. 1958. № 9.

- Сборник руководящих материалов о школе. М.: Издание АПН РСФСР, 1952.
- Сваричевский А.* Эпос революции // *Вопр. литературы.* 1968. № 10.
- Свиринов Н.* Мобилизация литературы. Л.: ГИХЛ, 1933.
- Селивановский Д.* Об одной дискуссии (О «Цусиме» А. Новикова-Прибоя) // *Литературная газета.* 1933, № 6.
- Сергеев-Ценский С.* Цусимой рожденный // *Новый мир.* 1933. № 1.
- Сергеев-Ценский С.* Слово к молодым // О художественном мастерстве. Симферополь: Крымиздат, 1956.
- Сергеев-Ценский С.* Эпопея «Севастопольская страда» // *Октябрь.* 1965. № 3.
- Сергиевский И.* Кюхля // *Печать и революция.* 1926. № 3.
- Сергиевский И.* Агония жанра // *Литературный критик.* 1933. № 3.
- Сергиевский И.* О биографическом романе и романе Тынянова // *Литературный критик.* 1937. № 4.
- Серебрякова Г.* К новым темам // *Писатели XVII партсъезду.* М.: Московское товарищество писателей, 1934.
- Серебрякова Г.* Похищение огня // *Правда.* 1961, 22.VII.
- Серебрякова Г.* Похищение огня. Послесловие. М.: Советский писатель, 1962.
- Серебрянский М.* Советский исторический роман. М.: Гослитиздат, 1936.
- Серебрянский М.* Советский исторический роман // *Литературная учеба.* 1936. № 4, 5, 9.
- Серебрянский М.* К спорам о книге Г. Лукача // *Литературная газета.* 1940, 10.II.
- Сидоров А.* Порт-Артур // *Октябрь.* 1944. № 11–12.
- Сидоров А. А.* Степанов. Порт-Артур // *Литературный современник.* 1946. № 1–2.
- Сиротюк М.И.* Украинський радянський сторичний роман. Київ: Вид. АН УРСР, 1962.
- Скриб К.* Роман на отходах (О романе Б. Эйхенбаума «Маршрут в бессмертие» // *Литературный критик.* 1933. № 6.
- Слезкин Ю.* Роман о Багратионе // *Огонек.* 1943. № 18–19.
- Слетов П.* Художник-летописец // *Бородин С. Дмитрий Донской.* М.: Известия, 1961.
- Смирнова М.* Создавать произведения, достойные Ленина // *Литературная Россия.* 1965, 8.I.
- Создадим художественную историческую литературу // *Литературная газета.* 1937, 10.IX.
- Созонова И.* Человек и ход истории // *Вопр. литературы.* 1962. № 1.
- Соколов О.* Об исторических взглядах М.Н. Покровского // *Коммунист.* 1962. № 4.
- Солодовников А.* Документальность и сцена // *Советская культура.* 1968, 8.I.
- Старчаков А.* Творческий путь А.Н. Толстого. Историческая проза // *Новый мир.* 1933. № 5.
- Старчаков А.* Творческий путь А.Н. Толстого // *Волжская новь.* 1934. № 11–12.
- Старчаков А.* Заметки об историческом романе // *Новый мир.* 1935. № 5.
- Старчаков А.* По поводу одной теории (О книге Л. Цырлина «Тынянов-беллетрист») // *Новый мир.* 1935. № 9.
- Старчаков А. А.* Толстой: Критический очерк. М.: Гослитиздат, 1935.
- Степанов А.* Моя работа над книгой «Порт-Артур» // *Кубань: Литературно-художественный альманах.* 1945. № 1.
- Степанов А.* О книге «Порт-Артур» // *Новый мир.* 1945. № 8.
- Степанова В.* Стилистическое использование лексики в языке исторического романа (По роману А. Толстого «Петр I»): Автореф. ... канд. филол. наук. Л., 1951.
- Степанова В.В.* Вопросы лексики в изучении языка исторического романа (По роману А.Н. Толстого «Петр I») // *Уч. записки Ленинградск. пед. ин-та им. А.И. Герцена.* Т. 104. Л., 1955.

- Степанова В. Устаревшие слова в языке романа А.Н. Толстого «Петр I» // Изучения языка писателя. М.: Учпедгиз, 1957.
- Субоцкий Л. Роман о русских патриотах // Красная новь. 1941. № 5.
- Судачков А. Трагическая авантюра царизма (О «Цусиме» А. Новикова-Прибоя) // Художественная литература. 1933. № 1.
- Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М.: Советский писатель, 1967.
- Танк Е. Новый роман и новый сценарий (Об А.Н. Толстом) // Литературный Ленинград. 1934. № 33.
- Тарасенков А. Литература и вопросы языка // Правда. 1950, 8.IX.
- Тарасенков А. Живой язык и мертвая архаика // Литературная газета. 1951, 27.II.
- Тарле Е. Образ прошлого // Литература и искусство. 1943, 14.VIII.
- Татаров И. За глубокое овладение исторической наукой // Октябрь. 1934. № 7.
- Тимофеев Л. Об историзме в художественной литературе // Книга и пролетарская революция. 1933. № 8.
- Тимофеев Л. Советская литература и война // Знамя. 1942. № 11.
- Толстая Л. Наброски плана третьей книги «Петр I» // Новый мир. 1945. № 2–3.
- Толстой А.Н. Мой путь // Новый мир. 1943. № 1.
- Толстой А.Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: ОГИЗ–ГИХЛ, 1946–1953.
- Толстой А.Н. О литературе. М.: Советский писатель, 1956.
- Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961.
- Тынянов Ю. Литературное сегодня // Русский современник. 1924. № 1.
- Тынянов Ю. Вопрос о литературной эволюции // На литературной посту. 1927. № 10.
- Удонова З. Основные этапы развития советского исторического романа. М.: Московск. гос. библ. ин-т, 1961.
- Упит А. Монументальная форма социалистического реализма // Упит А. Литературно-критические статьи. Рига: Латвийское гос. изд-во, 1955.
- Усевич Е. Исторические романы Леонида Гроссмана // Литературный критик. 1933. № 3.
- Усевич Е. Творческий путь Сергеева-Ценского // Литературный критик. 1935. № 3.
- Фаворин В.К. О некоторых особенностях языка и стиля исторического романа А.Н. Толстого «Петр I» // Уч. записки Новосибирск. гос. пед. ин-та. Вып. 4. Новосибирск, 1947.
- Фадеев А. Замечательные произведения советской литературы // Правда. 1942, 12.IV.
- Федин К. Писатель. Искусство. Время. М.: Советский писатель, 1957.
- Федоров Я. [Рец.] Сергей Голубов. «Багратион» // Славяне. 1944. № 5.
- Фейхтвангер Л. О смысле и бессмыслице исторического романа // Литературный критик. 1935. № 9.
- Форш О. Четыре письма А.М. Горького // Звезда. 1941. № 6.
- Фонштейн А. По существу спора // Театр. 1949. № 12.
- Фрид Я. Романизированные биографии // Новый мир. 1928. № 10.
- Фридлянд Ц. Основные проблемы исторического романа // Октябрь. 1934. № 7.
- Хмельницкий С. История и роман // Литературный современник. 1936. № 10–11.
- Цырлин Л. Маршрут формалиста (О романе Б. Эйхенбаума «Маршрут в бессмертие») // Литературный Ленинград. 1934, 20.V.
- Цырлин Л. Советский исторический роман // Звезда. 1935. № 7.
- Цырлин Л. Тынянов-беллетрист. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1935.
- Чапыгин А. Продолжаю писать исторический роман // Книга и пролетарская революция. 1936. № 10.
- Чапыгин А. Человек большого сердца (Об А.М. Горьком) // Известия. 1937, 18.VI.

- Чарный М. Певец партизанской стихии (Об Артеме Веселом). М.: Советская литература, 1933.
- Чарный М. Жизнь и литература. М.: Советский писатель, 1957.
- Чарный М. Артем Веселый. М.: Советский писатель, 1960.
- Чарный М. Путь Алексея Толстого. М.: ГИХЛ, 1961.
- Черняк Я. Пути советского исторического романа // Октябрь. 1934. № 7.
- Чичерин А. Возникновение романа-эпопеи. М.: Советский писатель, 1958.
- Чужак И. Литература жизнестроения // Новый Леф. 1928. № 11.
- Чуковский К. О чувстве соразмерности и сообразности // Литературная газета. 1951, 3. III.
- Шешуков С.И. Неистовые ревнители. М.: Московский рабочий, 1970.
- Шилдкрет К. «Гораздо тихий государь» // Литературная газета. 1930. № 26.
- Шишков В. О литературе и о себе // Литературный Ленинград. 1934, 26. VII.
- Шкловский В. Китовые мели и фарватеры // Новый Леф. 1928. № 9.
- Шкловский В. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1928.
- Шкловский В. Об историческом романе и о Юрии Тынянове // Звезда. 1933. № 4.
- Шкловский В. Роман Ю. Тынянова «Пушкин» // Литературный критик. 1937. № 8.
- Шкловский В. Романы К. Гамсахурдиа // Знамя. 1945. № 10.
- Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М.: Советский писатель, 1958.
- Шторм Г. «Ход слона» (Об «Иване Грозном»). М.: ГИЗ, 1930.
- Шторм Г. К. Шилдкрет. «Гораздо тихий государь» // Новый мир. 1930. № 5.
- Шторм Г. Заметки об историческом романе // Литературная газета. 1932, № 56.
- Шторм Г. Опыт работы над историческим романом // Натиск. 1935. № 1.
- Шторм Г. Книга о Чингиз-хане // Литературный современник. 1940. № 4–5.
- Шторм Г. Роман о Багратионе // Литература и искусство. 1943, 21. VIII.
- Шувалов С. О творчестве А. Чапыгина // Земля советская. 1930. № 3.
- Щербина В. Сергеев-Ценский // Новый мир. 1943. № 10–11.
- Щербина В. А.Н. Толстой. Творческий путь. М.: Советский писатель, 1956.
- Щербина В. Типическое и индивидуальное // Октябрь. 1956. № 2.
- Щербина В. А.С. Новиков-Прибой. Критико-библиографический очерк. М.: Советский писатель, 1961.
- Щербина В. Ленин и вопросы литературы. М.: Наука, 1967.
- Эвентов И. [Рец.] А.С. Новиков-Прибой. «Цусима» // Звезда. 1935. № 6.
- Эйдельман Я. Москва за месяц (Обсуждение романа А. Толстого «Петр I») // Литературный критик. 1935. № 2.
- Эйхенбаум Б. Литература. Теория, критика, полемика. Л.: Прибой, 1927.
- Эйхенбаум Б. Литература и литературный быт // На литературном посту. 1927. № 9.
- Эйхенбаум Б. Мой современник. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1929.
- Эйхенбаум Б. Ответ рецензенту // Литературный Ленинград. 1934, 31. V.
- Эйхенбаум Б. Творчество Ю. Тынянова // Звезда. 1941. № 1.
- Эльсберг Я. Тынянов и Грибоедов // Октябрь. 1929. № 7.
- Эльсберг Я. Введение // Теория литературы. Т. 2. М.: Наука, 1964.
- Югов А. О народности писательского языка // Нева. 1958. № 5.
- Юткевич С. Мы стремились показать движение Ленинской мысли // Литературная Россия. 1966, 21. I.
- Язвицкий В.И. Письмо к Горскому А.Н. 16.V.1954 // ЦГАЛИ. Ф. 585. Оп. 2. Ед. хр. 17.
- Якименко Л.Г. О советской эпопее. Некоторые вопросы жанра // Звезда. 1956. № 8.
- Якименко Л.Г. О жанровых особенностях романа А.Н. Толстого «Хождение по мукам» // Творчество А.Н. Толстого. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1957.

*Якименко Л.Г.* «Тихий Дон» М. Шолохова. М.: Советский писатель, 1958.  
*Яковлев Б.* Ответственность перед истиной // Вопр. литературы. 1965. № 9.  
*Яковлев Б.* По страницам Ленинианы // Литературная Россия. 1965, № 4.  
*Яковлев Б.* Правда истории и правда искусства // Детская литература. 1967, № 4.  
*Якубовский А.* Ян В. «Чингих-хан». Повесть из жизни старой Азии (XIII в.) // Литературный современник. 1942. № 8.  
*Ян В.* Проблемы исторического романа // Литература и искусство. 1943. № 20.  
*Ян В.* Путешествие в прошлое // Вопр. литературы. 1965. № 9.  
*Янель Ю.* [Рец.] И. Нусинов. «Проблема исторического романа» // Красная новь. 1927. № 8.  
*Янчевецкий М.* Предисловие // Ян В. Нашествие Батыя. М.: Детская литература, 1965.

*Geerdts H.J.* Lukacs Georg. Der historische Roman // Weimarer Beiträge. 1957. IV.  
*Kurella A. W.* Schischkows „Jemeljan Pugatschow“ (Bemerkungen zur Entwicklung des historischen Romans) // Internationale Literatur. Moskau, 1945. №11/12  
*Lukacs G.* Der historische Roman. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. 393 S.



## ИЗОТОВ ИВАН ТРИФОНОВИЧ

[30.05 (12.06).1893, с. Полянецкое Балтского у. Одесской губ. – 29.03.1982, Оренбург], историк русской и зарубежной литературы и критики, доктор филол. наук, профессор.

Родился в семье выслужившегося из низших чинов офицера. Окончил славяно-русское отделение историко-филологического факультета Варшавского ун-та (1916). Участник Первой мировой войны. В 1918–1923 преподает русский и украинский языки в гимназиях Одессы и Балты, в 1924–1934 – украинскую и мировую литературу в различных вузах. Одновременно учится в аспирантуре Харьковского института народного образования (1926–1929), участвует в написании учебника «Общий курс украинской литературы», печатается в журналах «Литературный архив», «Плужанин», «Червоний шлях», «Всесвіт», пишет вступительные статьи к «Persona grata» М.М. Коцюбинского (1929), к «Избранным произведениям» Т.Г. Шевченко (1931), к роману Б.Д. Гринченко «Под тихими вербами» (1931), готовит к изданию роман умершего в 1918 Нечуя-Левицкого «Князь Иеремия Вишневецкий» (1932). Когда в начале 1930-х по Украине и Белоруссии прокатывается волна политических процессов над «буржуазной националистической интеллигенцией», решает покинуть республику и в 1934 проходит по конкурсу на должность доцента всеобщей литературы и литературы народов СССР Оренбургского гос. пед. ин-та. В 1941 в МИФЛИ им. Н.Г. Чернышевского защищает кандидатскую диссертацию на тему «Ранние исторические романы Лиона Фейхтвангера», в 1973 в МГПИ им. В.И. Ленина – докторскую на тему «Проблемы советского исторического романа: (В связи с развитием критики)». В 1943–1950 – декан факультета языка и литературы, в 1950–1968 – заведующий кафедрой литературы Оренбургского гос. пед. ин-та. В 1940–1970-е печатает в местных изданиях статьи о Л. Фейхтвангере, Ч. Диккенсе, Р. Роллане, М. Андерсене-Некссё, Б. Шоу, А. Барбюсе, А. Мицкевиче, Дж. Лондоне, Г. Гейне, И. Гёте, однако основным предметом его внимания всегда оставался исторический роман («Петр Первый» А.Н. Толстого, «Емельян Пугачев» В.Я. Шишкова, «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского, «Цусима» А.С. Новикова-Прибоя, «Порт-Артур» А.Н. Степанова, «Переяславская Рада» Н.С. Рыбака, «Дмитрий Донской» С.П. Бородина, «Иван Грозный» В.И. Костылева). Основным принципом построения научного текста И. был скрупулезный анализ художественного материала при минимуме социологизирования.

И з д а н и я. Вячеслав Шишков: Критико-биографический очерк. М., 1956; Из истории критики советского исторического романа (1920–1930-е гг.). Оренбург, 1967; Творчество В.Я. Шишкова: (К 100-летию со дня рождения). Оренбург, 1973; В. Шишков – писатель-патриот: Учеб. пособие. Оренбург, 1974; Ранние исторические романы Лиона Фейхтвангера. М., 2010 [там же избранная библиография И.Т. Изотова].

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление .....	3
------------------	---

### Часть I

#### Этапы становления теории исторического романа

Глава 1. Борьба с формалистическими и вульгарно-социологическими тенденциями в теории исторического романа .....	37
Глава 2. Споры о «Петре Первом» А. Толстого. Дискуссия 1934 года .....	70
Глава 3. Становление принципов социалистического реализма в критике 1930-х годов. Роль Горького и А. Толстого в развитии теории исторического романа .....	84
Глава 4. Ревизионизм в теории исторического романа. Г. Лукач и его концепция .....	128

### Часть II

#### Основные проблемы исторического романа

Глава 5. О связи истории с современностью .....	146
Глава 6. О проблеме вымысла в советском историческом романе ....	161
Глава 7. Проблема языка в историческом романе .....	185
Глава 8. Принцип историзма в теории исторического романа .....	206
Глава 9. Разновидности исторического романа и их специфика .....	226
9.1. Роман без индивидуальной интриги .....	226
9.2. Историко-биографический роман (к проблематике жанра) .....	236
9.3. Исторический роман-эпопея .....	263
9.4. Военно-исторический роман конца 1930-х годов и периода Великой Отечественной войны .....	298
Заключение .....	356
Библиография .....	360
Об авторе .....	374

Научное издание

ИЗОТОВ Иван Трифионович  
ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОГО  
ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

*Монография*

Текст к изданию подготовили  
*Андрей Иванович Изотов,*  
*Аркадий Бахитбекович Магамбетов*

Издательство «МАКС Пресс»  
Главный редактор: *Е. М. Бугачева*  
Обложка: *М. А. Еронина*

Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.  
119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,  
МГУ им. М. В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 527 к.  
Тел. 8(495) 939-3890/91. Тел./Факс 8(495) 939-3891.



**Иван Трифонович Изотов  
(1893-1982)**

в 1916 году окончил славяно-русское отделение историко-филологического факультета Императорского Варшавского университета, доктор филологических наук, профессор

В основу настоящей монографии легла докторская диссертация, защищенная автором в 1973 году в Московском государственном педагогическом институте имени В. И. Ленина.

На основе обширного исторического материала подробно исследуются этапы зарождения, развития, трансформаций и одновременного теоретико-эстетического осмысления одного из важнейших для советской литературы жанров — исторического романа во всех его разновидностях (произведения Ю. Н. Тынянова, А. Н. Толстого, В. Я. Шишкова, С. Н. Сергеева-Ценского, А. С. Новикова-Прибоя, А. Н. Степанова, Г. Серебряковой и др.).

Предназначается литературоведам и историкам, изучающим идеологические процессы, происходившие в стране в особенно трудные для неё моменты истории.