

В. ОСКОЦКИИ

и Роман  
История

В. ОСКОЦКИИ

Роман  
и История

Традиции  
и новаторство  
советского  
исторического  
романа



МОСКВА

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1980

8P2  
O-74

Оформление художника  
Е. Соколова

© Издательство «Художественная литература», 1980 г.

О-74      **Оскоцкий В. Д.**  
Роман и история. (Традиции и новаторство  
советского исторического романа.)  
М.: Худож. лит., 1980. 384 с.

Монография В. Д. Оскоцкого посвящена идейно-художественному опыту советского исторического романа, закономерностям его современного развития и обогащения в русской, украинской, грузинской, армянской, эстонской, казахской и других литературах народов СССР.

Идейно-нравственное содержание и поэтика современного советского исторического романа рассматриваются в сопоставлении с традициями предшествующих десятилетий.

О  $\frac{70202-167}{028(01)-80}$  225-80 4603010102

8P2

Роман и история... Эти понятия издавна стоят рядом. Их сблизили опыт мировой культуры, отечественная традиция русской литературы и искусства. «В наше время под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»<sup>1</sup>, — писал Пушкин...

Замысел книги, предлагаемой вниманию читателей, подсказан многонациональным литературным процессом последних лет, тем, что одной из ведущих его тенденций стало необычайно интенсивное обновление и обогащение исторического романа — в литературах русской и украинской, эстонской и грузинской, армянской и казахской. Налицо единая закономерность развития, многообразные проявления которой требуют сравнительного анализа и типологических обобщений.

Сравнительная типология, как убежден автор, предполагает поиск теоретических выводов, не абстрагированных от живой творческой практики литературы, а вырастающих на ее подвижной и изменчивой основе. Объект изучения здесь — не только общее, но и особенное, точнее сказать — диалектическое взаимодействие общего и особенного. Но что кладет начало этому взаимодействию, если не творческая индивидуальность писателя, в чем проявляет оно себя, если не в художественном строе произведения, не в системе его идей и образов, каждый раз по-своему преломляющих и национальное многообразие, и интернациональное единство современного литературного процесса? Вот почему автор стремился строить книгу таким образом, чтобы конкретные наблюдения над многообразными явлениями исторического романа не заслоняли бы обобщающих суждений, а обобщения, в свою очередь, имели под собой надежный фундамент фактического материала.

Современный идейно-художественный опыт исторического романа действительно многообразен. Широкий круг тематических интересов — от древних времен Киевской Руси до борьбы с самодержавием в эпоху революционного народничества. Широкий стилиевой диапазон

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6. М., «Художественная литература», 1976, с. 36.

повествовательных форм — от жизнеподобного бытописания до притчевой условности изображения. Как отзываются во всем этом традиции предшествующих десятилетий, в какой мере нынешние искания вбирают в себя опыт 20—30-х и 40—50-х годов?

Ничто не возникает из ничего. В литературе не бывает пустых лет. Напряженная работа художественной мысли продолжается непрестанно, хотя и может совершаться где-то в глубине, не всегда вырываясь на поверхность. Частые вторжения в историю советской многонациональной литературы вызывались желанием сопоставить исторический роман, создаваемый в наши дни, с его классическим — и советская литература имеет уже свою классику — наследием, обосновать преемственность развития, которая знает не столько прямые связи и непосредственные сцепления, сколько сложные, опосредованные притяжения и отталкивания. При этом, вводя даже самостоятельную главу, посвященную 20—30-м и 40—50-м годам, автор был крайне далек от мысли писать историю исторического романа. Не только потому, что она может и должна стать темой специального исследования, но и потому еще, что такая работа в основном уже проделана. Давняя монография М. Серебрянского «Советский исторический роман» (М., 1936), труды С. Петрова «Советский исторический роман» (М., 1958) и Ю. Андреева «Русский советский исторический роман. 20—30-е годы» (М.—Л., 1962), работы Г. Ленобля, составившие книгу «История и литература» (М., 1960), книги М. Сиротюка «Украинская историческая проза за 40 лет» (Киев, 1958) и «Украинский советский исторический роман» (Киев, 1962) содержат и богатый фактический материал, и важные теоретические выводы. Опираясь на них, соглашаясь или споря с ними, автор считал себя вправе сосредоточиться лишь на тех произведениях прошлых лет, сопоставление с которыми современных исторических повествований проявило бы преемственные связи литературы наиболее наглядно.

Не следует искать в книге и полной библиографии исторического романа наших дней. В каждом отдельном случае привлечение конкретного материала жестко диктовалось проблематикой глав, и за пределами их осталось немало произведений, которые заслуживали бы внимания, будь настоящая книга литературно-критическим обзором.

В ряде случаев материалом для анализа служили не только романы, но и исторические повести. Нет надобности обосновывать сопредельность романа и повести, отмеченную еще Белинским. Но стоит, наверное, оговорить, что при отборе повестей автор старался ограничить себя еще жестче, чем при отборе романов, руководствуясь исключительно критерием тематическим или проблемным.

Все сказанное не снимает, однако, вопроса о том, какие именно произведения автор относит к историческому роману. Ответ, казалось бы, ясен: те, которые повествуют о прошлом, причем отдаленном. Роман не может считаться историческим, если события, составившие его сюжетную основу, происходили на памяти ныне живущих поколений, были их биографией, их судьбой. «Жизнь Климса Самгина» с этой точки зрения не должна рассматриваться в ряду явлений исторического романа. Не являются историческими и романы и повести, составляющие современную «военную прозу», хотя ими станут те книги о Великой Отечественной войне, которые начнут создаваться спустя два-три десятилетия.

Но если так, вправе спросить читатель, то почему автор оставляет вне своего внимания историко-революционный роман? И как вообще понимает границы между романом собственно историческим и историко-революционным?

На этот счет в литературоведении и критике бытуют разные точки зрения. Одна из них развита В. Барановым, убедительно полемизировавшим с расширительным толкованием историко-революционной темы — от стихийных народных движений XVII — XVIII веков до современной «военной прозы». На взгляд критика, ее хронологические рамки «охватывают по преимуществу эпоху, начиная с времен Радищева, которого Ленин называл первым русским революционером, включают три этапа освободительного движения в России и завершаются победой социалистической революции и утверждением нового строя»<sup>1</sup>. Не слишком ли широки, однако, и эти границы? Не будем ли мы вынуждены, приняв их, оставить историческому роману седую древность, а историко-революционному — отдать весь XIX век? И раз-

---

<sup>1</sup> Вадим Баранов. Великий Октябрь и современная историко-революционная проза. М., «Знание», 1977, с. 6.

вести, таким образом, по разным руслам романы А. Толстого и А. Чапыгина как «просто» исторические и О. Форш и Ю. Тынянова как историко-революционные?

Как полагает автор, хронологические границы исторического романа должны быть расширены, а историко-революционного, напротив, четко определены эпохой подготовки и победы Великого Октября. Решающим критерием разграничения здесь должна выступать не столько хронология, сколько конкретно-историческое содержание каждого из этапов освободительного движения.

Эпические плацдармы романа задаются самой историей. В романе об эпохе Великого Октября они неизмеримо шире, чем в романе, обращенном к дворянскому или революционно-демократическому этапам освободительной борьбы. Содержание исторического процесса в первом случае побуждает писателя не только к поиску социально-активного героя из народа, но и к созданию эпически монументального, обобщенного образа народа, во всю мощь заявившего о себе как о творце истории. Отсюда проистекают различия в художественной структуре исторического и историко-революционного романа. Последний чаще, чем первый, тяготеет к широкоохватному повествованию эпопейного типа и перерастает в роман-эпопею.

И еще несколько частных, но важных оговорок.

Даже посвящая самостоятельную главу поэтике исторического романа, автор не касается в ней проблем языка, как и в книге в целом, довольствуется лишь попутными суждениями о художественном качестве слова в том или ином произведении. Объясняется это тем, что проблемы языка требуют особого, может быть, монографического рассмотрения и неизбежных вторжений в специальные сферы лингвистики<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Полезная попытка такого рассмотрения предпринята недавно М. Н. Нестеровым в книге «Язык русского советского исторического романа» (Киев, «Вища школа», 1978), содержащей интересные наблюдения над языком и стилем А. Чапыгина, О. Форш, Ю. Тынянова, А. Толстого, В. Шишкова. Однако и в ней намеренно суженные границы исследования определены специфической задачей «выявить принципы и приемы художественно-стилистической трансформации языка письменных документов XV—XIX веков в русском советском историческом романе», «посредством сравнения широкого круга документальных источников с текстом художественных произведе-

В многообразии типологических форм исторического романа сознательно не выделены произведения, построенные на мифологической основе. Потребность в пересоздании мифа для литературы так же органична, как и в познании истории. Свидетельством тому и знаменитая тетралогия Томаса Манна «Иосиф и его братья», и ряд произведений в современных литературах социалистических стран: в венгерской — «Загадка Прометея» Лайоша Мештерхази, в советской — «Шел по дороге человек» Отара Чиладзе. Как ни близок, однако, роман-миф роману историческому, образная природа его принципиально иная и отвечает иным художественным задачам.

Когда завершалась работа над этой книгой, журналы и издательства принесли ряд новых произведений исторической темы: в «Дружбе народов» напечатан роман Тулепбергена Каипбергенова «Дорога в Россию», в украинском «Жовтне» — роман Павло Загребельного «Роксолана», в издательстве «Советский писатель» вышли романы Баграта Шинкубы «Последний из ушедших», Романа Федорива «Отчий светильник», третья книга романа Яана Кросса «Между тремя поветриями», таллинское «Ээсти раамат» выпустило роман Матса Траата «Сад Поммера». К сожалению, время уже не позволяло обратиться ни к этим, ни к некоторым другим произведениям. Ничего не поделаешь: литературный процесс развивается так стремительно, что, естественно, опережает любые обобщающие исследования. Наверное это и к лучшему: «дописывая» книги литературоведов и критиков, литература сама как бы создает стимулы для их дальнейшей работы. . .

---

ний» показать, «как документ эпохи стилистически инкрустируется в художественный текст, как методика работы над ним определяет собой характер отбора и стилистического использования различных языковых средств. . .» (с. 9). Такое авторское самоограничение чрезвычайно показательно. Как справедливо подчеркивает М. Н. Нестеров, «богатый и весьма разнообразный художественно-словесный опыт» советских исторических романистов «не только не обобщен, но и мало еще изучен». Поэтому, как ни остро сказывается сегодня «отсутствие фундаментальных лингвостилистических работ историко-обобщающего характера, широких сопоставительно-типологических исследований произведений разных авторов в аспекте одной или нескольких проблем» (с. 5), создание их — дело будущего. На нынешних же подступах к нему научной мысли необходимо пока что пройти период первоначального накопления фактического материала.

# I

## Перед лицом Клио

I

В письме Марксу, датированном 4 сентября 1870 года, Энгельс назвал мировую историю величайшей поэтессой<sup>1</sup>. И хотя это выражение содержало в себе немалый заряд язвительной иронии, вызванной трагическими перипетиями франко-прусской войны, о которых шла речь в письме, мы вправе толковать его не только в узком, конкретном, но и в расширительном, обобщенном смысле.

В самом деле: вряд ли возможно привести более яркий и наглядный пример взаимодействия и взаимопроникновения науки и искусства, нежели содружество истории и литературы. Их способность синтезировать, сливать воедино свои познания, достижения и открытия была замечена еще в глубокой древности. Не случайно ведь мудрая Клио, дочь Зевса и Мнемозины, прежде чем принять под свое высокое покровительство историю, долго слыла музой эпической поэзии. . .

«Разделение труда» между наукой и искусством, обособление и специализация научного и художественного творчества коснулись истории и литературы едва ли не в самую последнюю очередь. Великие мыслители античности Геродот и Тацит в равной мере были историками и писателями. Литературе и истории одновременно принадлежали и многие культурные памятники средневековья, будь то древнерусская «Повесть временных лет» или грузинская «Картлис Цховреба»: явление художественного сознания эпохи, они вместе с тем были выражением исторической памяти народов.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 33, с. 43.

Здесь, впрочем, есть повод и для спора, для полемического столкновения разных точек зрения как на историю, так и на литературу. Синкретический историко-литературный характер ряда памятников древней и средневековой письменности побудил, например, В. Ф. Переверзева исключить «Повесть временных лет» из числа произведений, которые он рассматривает в книге «Литература Древней Руси», ставшей последним исследованием ученого. «Летописец, — обосновывал он свою позицию, — был не собирателем беллетристических произведений, а историком, приспособившим и обрабатывавшим эти повествования в соответствии с развиваемой им концепцией истории Руси. В качестве исторического труда летопись находится вне компетенции литературоведа и целиком находится в ведении исследователей русской истории»<sup>1</sup>. Аргументация, явно не учитывающая единства исторических и литературных задач, которые ставили перед собой и решали летописцы. Настаивая на таком единстве, академик Д. С. Лихачев закономерно предлагает воспринимать древнерусскую литературу «как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни»<sup>2</sup>. В контексте их и рассматривает он «Повесть временных лет», безоговорочно принимая принадлежащее одному из ее авторов уподобление книг рекам. Сравнение летописца «как нельзя более подходит к самой летописи. Величавое и логическое изложение летописью русской истории, действительно, может быть уподоблено торжественному и могущественному течению большой русской реки. В этом течении летописного повествования соединились многочисленные притоки — произведения разнообразных жанров, слившиеся здесь в единое и величественное целое. Тут и предшествующие летописи, и сказания, и устные рассказы, и исторические песни, созданные в различной среде: дружинной, монастырской, княжеской, а порой ремесленной и крестьянской. Из всех этих истоков — «исходящ мудрости» — родилась и «Повесть временных лет» — создание многих авторов, произведение, отразившее в себе

<sup>1</sup> В. Ф. Переверзев. Литература Древней Руси. М., «Наука», 1971, с. 52.

<sup>2</sup> В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., «Наука», 1971, с. 56.

и идеологию верхов феодального общества, и народные воззрения на русскую историю, народные о ней думы и народные чаяния, произведение эпическое и лирическое одновременно — своеобразное мужественное раздумье над историческими путями нашей родины»<sup>1</sup>.

Опыт древнерусской литературы служит конкретным выражением и убедительным проявлением одной из ведущих, типологически общих закономерностей развития мировой культуры. Начиная с гомеровских поэм, которые, как заметил еще Гегель, были «отделены по меньшей мере четырьмя веками от эпохи Троянской войны»<sup>2</sup>, история на протяжении столетий поставляла литературе свои темы и сюжеты, коллизии и конфликты, характеры и судьбы героев. Многообразие их в творчестве Шекспира важнейшей проблемой научного шекспироведения выдвигает изучение исторических воззрений, исторического сознания писателя, чьи идеи и образы воплощали как художественную, так и научную мысль эпохи английского Ренессанса<sup>3</sup>. На путях освоения материала, заданного литературе историей, достигли своего расцвета драматургия и театр французского классицизма, высшими художественными образцами которого стали трагедии Корнеля и Расина. «Как драматург Шиллер был также и выдающимся историком, а его исторические сочинения — это лишь осколки мрамора, из которого он изваял героев своих исторических драм», — писал Меринг, находя ведущий пафос шиллеровского творчества в «величии помыслов, которое победоносно возвышается над всяким рабством...»<sup>4</sup>

И еще множество других, столь же ярких и убеждающих свидетельств, подсказанных многовековым опытом мировой культуры от древних времен до наших

---

<sup>1</sup> Дмитрий Лихачев. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. М., «Современник», 1975, с. 22—23.

<sup>2</sup> Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Эстетика. В 4-х томах, т. I. М., «Искусство», 1968, с. 274.

<sup>3</sup> См.: М. А. Барг. Шекспир и история. М., «Наука», 1976; В. П. Комарова. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Л., изд-во Ленинградского университета, 1977.

<sup>4</sup> Франц Меринг. Литературно-критические статьи. М.—Л., «Художественная литература», 1964, с. 173, 240.

дней, можно было бы привести здесь, прослеживая разносторонние, разветвленные вширь и вглубь сцепления-связи, на подвижное богатство которых опирается взаимодействие литературы и истории. Не будем, однако, увлекаться примерами, которым поистине несть числа, а зададимся общим вопросом о гносеологической основе этого взаимодействия.

Ответ на него — в самой природе исторического знания.

«...Если даже считать, что история ни на что иное не пригодна, следовало бы все же сказать в ее защиту, что она увлекательна». Так писал известный французский историк, герой антифашистского сопротивления Марк Блок. Среди многих книг, созданных в похвалу Клио, его «Апология истории» занимает одно из первых мест. Книга осталась незавершенной: работу над ней оборвали арест ученого, пытки в застенках гестапо и расстрел. Но и незавершенная, она страстно утверждала «перед лицом необъятной и хаотической действительности» неодолимое торжество гуманистического разума, имеющего своим фундаментом историческую науку: «Незнание прошлого не только вредит познанию настоящего, но ставит под угрозу всякую попытку действовать в настоящем». Марку Блоку принадлежат и определения истории как науки «о людях во времени», а исторических фактов как «психологических по преимуществу»<sup>1</sup>.

Но человек во времени, исторический человек, говоря понятиями марксистской философии, — «не абстрактное, где-то вне мира ютящееся существо. Человек — это *мир человека*, государство, общество»<sup>2</sup>. *Мир человека* — так точнее всего будет определить и средоточие научных — обществоведческих — интересов историка и творческих — человековедческих — интересов писателя. Здесь та сопредельная, пограничная точка, где происходит встреча мысли научной и художественной. Такое соприкосновение, взаимопроникновение высекает искру, освещающую философские, социальные, нравственные уроки минувшей жизни людей и поколений, бытия народов, — уроки, которые составляют сегодня наше объективное историческое знание. «Моя замороженность исто-

<sup>1</sup> Марк Блок. Апология истории или ремесло историка. М., «Наука», 1973, с. 8, 17, 19, 25—26, 104.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. I, с. 414.

рией проистекала не от знакомства с разрозненными событиями, совершавшимися в прошлом, но, скорее, от их связи с тем, что подводило к настоящему. Только в таком случае история вызывала во мне отклик. Иначе она предстала бы чем-то случайным, не связанным с моей жизнью или этим миром»<sup>1</sup>, — объяснял Джавахарлал Неру мотивы, которые побудили его в годы тюремного заключения работать над своим «Взглядом на всемирную историю» — большим научным и литературным трудом.

В познавательном значении истории как нерасторжимой связи времен, неослабной переключке эпох коренится та примечательная особенность исторического знания, которая и труду ученого придает актуальное идеологическое звучание, делает его фактом, событием современной духовной жизни, выражающим передовое общественное сознание эпохи столь же мощно и полно, как произведения литературы и искусства. Одной из таких вех в движении русской общественной мысли был, например, курс публичных лекций Т. Н. Грановского, прочитанный в Московском университете в 1843—1846 и 1851 годах. Он «думал историей, учился историей и историей впоследствии делал пропаганду», — вспоминал Герцен в «Былом и думах», видя силу Грановского «не в резкой полемике, не в смелом отрицании, а именно в положительно нравственном влиянии, в безусловном доверии, которое он вселял, в художественности его натуры, покойной ровности его духа, в чистоте его характера и в постоянном, глубоком протесте против существующего порядка в России».

Это ли не выражение глубокого общественного воздействия, сильного нравственного влияния истории на сознание и чувства современников, о которых говорил сам Грановский, вынашивая замысел лекций? «Взгляните вокруг себя, на современную действительность: разве каждый день мы не видим, как уроки истории оказывают могучее влияние на жизнь людей и народов...», — призывал он слушателей по свидетельству одного из мемуаристов. «В судьбах отцов мы ищем обыкновенно объяснение своей собственной судьбы... Каждое поколение обращается к истории со своими вопросами; в разнород-

---

<sup>1</sup> Джавахарлал Неру. Взгляд на всемирную историю. Перевод с английского в 3-х томах, т. I. М., «Прогресс», 1975, с. 9.

ных мнениях и взглядах на историю высказываются задушевные мысли и заботы века»<sup>1</sup>,— говорил в кругу близких учеников.

К этой сокровенной для него мысли Грановский вернулся и в одном из последних публичных выступлений — в лекции «О современном состоянии и значении всеобщей истории», прочитанной в Московском же университете в 1852 году, уже на закате жизни. «...Современный историк не может, однако ж, отказаться от законной потребности нравственного влияния на своих читателей. Вопрос о том, какого рода должно быть это влияние, тесно связан с вопросом о пользе истории вообще. Ответ на последний представляет большие трудности: потому что история не принадлежит ни к числу чисто теоретических знаний, имеющих задачей привести в ясность лежащие в глубине нашего духа истины, ни к прикладным, которых польза не требует доказательств»,— говорил он в лекции, убежденно полагая, что «даже в настоящем, далеко несовершенном виде своем всеобщая история, более чем всякая другая наука, развивает в нас верное чувство действительности». И, заглядывая в даль, прозревал время, когда «история сделается в высшем и обширнейшем смысле... наставницею народов и отдельных лиц и явится нам не как отрезанное от нас прошедшее, но как цельный организм жизни, в котором прошедшее, настоящее и будущее находятся в постоянном между собою взаимодействии»<sup>2</sup>.

Как видим, сама историческая мысль осознает свое познавательное и воспитательное значение, общественную, идеологическую и одновременно нравственную ценность. На этой основе произрастает также и эстетическая ценность исторического знания, более всего предполагающая изначальную близость, исходное родство истории и литературы. «История — всегда одновременно и искусство и наука, и это в особенности применимо к жизнеописаниям. Не помню сейчас, какой ученый сухарь родил ту «бессмертную» идею, что в храме исторической науки эстетике делать нечего... В действительности муз презирует лишь тот, кем они сами пренебрег-

<sup>1</sup> См.: Н. Минаева. Грановский в Москве. М., «Московский рабочий», 1963, с. 60.

<sup>2</sup> «Журнал Министерства Народного Просвещения», 1852, № 4, с. 27, 29, 30.

ли»<sup>1</sup>, — таким полемически заостренным суждением начинал свою книгу о Марксе Ф. Меринг. А одним из многих обоснований, подтверждающих эту верную мысль, может служить взгляд на историю и труд историка, вдохновенно развитый Н. М. Карамзиным в предисловии к «Истории государства Российского». «Прилежно *истощая* материалы древнейшей российской истории, я ободрял себя мыслию, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего изображения: там источники поэзии!» — восклицал он, называя историю «священной книгой народов», видя в ней «зерцало их бытия и деятельности; скрижаль откровений и правил; завет предков к потомству; дополнение, изъяснение настоящего и пример будущего»<sup>2</sup>. И прав был Б. М. Эйхенбаум, заметивший во всех этих образных уподоблениях, высоко поэтических сравнениях «не просто обоснование исторических занятий, но определение состава самой исторической эмоции, оправдание самой обращенности к прошлому, и притом — оправдание эстетическое. «История государства Российского», — конечно, не столько история, сколько героический эпос». Принципиальное значение для понимания не только карамзинского наследия, но и самой проблемы соотношения истории и литературы имеет указание Б. М. Эйхенбаума на «соединение «любовных повестей» Карамзина с его «Историей государства Российского»: беспокойная, ищущая мысль писателя-историка была одинаково направлена и «в область нравственной философии», и «в область фантазии, как свободно-творческой деятельности человека»<sup>3</sup>.

Обладая эстетической ценностью, историческое знание поддается как рациональному, так и чувственному восприятию. И, в свою очередь, воздействует силой как логических понятий, так и эмоциональных впечатлений, побуждающих к сопереживанию и потому требующих яркого, образного выражения мысли. О том, что историческое обобщение опирается на образные представления, возникающие непосредственно в процессе научного

<sup>1</sup> Ф. Меринг. Карл Маркс. История его жизни. М., Госполитиздат, 1957, с. 26—27.

<sup>2</sup> Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. I. СПб, 1897, с. XXVI, XVI.

<sup>3</sup> Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Сборник статей. Л., «Academia», 1924, с. 38, 42, 41.

исследования, говорил еще Гегель. «...Предмет исторно-графии может сам по себе быть важным, превосходным и интересным, и, как бы ни старался историк передать действительно происходившее, он вынужден включать это пестрое содержание событий и характеров в свои представления, духовно воссоздавать его и изображать для представления. При таком воспроизведении он не может довольствоваться простой правильностью отдельных деталей, но должен одновременно упорядочивать и формировать все воспринятое, объединяя и группируя отдельные черты, поступки, происшествия таким образом, чтобы, с одной стороны, перед нами с характерной жизненностью возникал ясный образ нации, времени, внешних условий и внутреннего величия или слабости действующих индивидов и чтобы, с другой стороны, из всех отдельных частей явствовала их взаимосвязь с внутренним историческим значением народа, какого-либо события и т. д.»...<sup>1</sup>

Тем и примечательны приведенные суждения, что в них угадываются подступы эстетической мысли к научно обоснованному определению исторического образа. Опираясь на ее искания, такое определение дает философ А. В. Гулыга в остро проблемной книге «Эстетика истории». Если, доказывает он, «сам объект исторического исследования имеет эстетическую структуру», то и «историческое обобщение представляет собой своеобразный синтез теоретического и эстетического освоения мира. Оно двояко по своей природе: абстрактно и чувственно-конкретно, понятия сосуществуют здесь с наглядной картиной прошлого. Историк не имеет права вступать в область вымысла и домысла, но когда он сталкивается с типическим явлением и ярко рассказывает о нем, его повествование приобретает и эстетическую ценность». Исторический образ-изображение человека, страны, эпохи есть, следовательно, целостная картина отражаемой действительности, выполняющая роль катализатора понятийного мышления. «Исторический образ долговечнее понятия, конструкции строгой, но хрупкой. Образ аморфнее, но зато гибче и устойчивее».

Принимая выводы исследователя, обратим особое внимание на очерченные им границы, которые разделя-

---

<sup>1</sup> Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Эстетика. В 4-х томах, т. 3. М., «Искусство», 1971, с. 369—370.

ют образ исторический и художественный. Первый «всегда непосредственно связан с реальным событием. В этом его отличие от образа художественного, представляющего собой отражение жизни, но зачастую трансформированное, сгущенное и заостренное творческим воображением писателя. В историческом образе вымысел совершенно исключен, фантазия в творчестве историка играет вспомогательную роль — роль своеобразного толчка к интуитивному акту нахождения материала и осмысления его. Писатель создает типические образы, историк ищет их». И чуть дальше — не менее существенные дефиниции исторического образа, отделяющие его от образа художественного: «Исторический образ реален, но без претензий на чувственную иллюзорность. Он в то же время интеллектуален, но без нарушения границ достоверного. Историк заставляет видеть события, но только так, чтобы читатель не забывал о том расстоянии, которое отделяет его от них. Историк заставляет думать, оперируя лишь реальными, неискаженными фактами. Гротеск на его страницах появляется в том случае, когда он порожден действительностью. Самое большое, что может позволить себе автор, — это ирония. . . Исторический образ должен быть по возможности однозначен. Многовариантность истолкования возникает как следствие недостатка источников, несовершенства их обработки, полярных социально-политических концепций» . . .<sup>1</sup>

Принципиальной важности положения, имеющие значение исходных принципов методологии! Ведь сопредельность, сходство, родство истории и литературы отнюдь не означают их совпадения, тождества. И если история — единственная наука, которая имеет в литературе своего полномочного представителя, каким среди форм большой эпической прозы выступают исторический роман или историческая повесть, то отсюда вовсе не следует, будто, создавая их, писатель всего лишь дублирует, повторяет, копирует труд ученого.

Возможность постоянного представительства истории в литературе объясняется ее познавательным и воспитательным значением, нравственной и эстетической ценностью. Но «взаимоотношения» исторической науки

---

<sup>1</sup> А. В. Гулыга. Эстетика истории. М., «Наука», 1974, с. 6, 65—66, 85, 66, 68.

и литературы сложны и многообразны ничуть не меньше, чем литературы и жизни, литературы и действительности. Решающая роль в них принадлежит тем специфическим особенностям художественного творчества, которые связаны с пересоздающим началом искусства. Ученый-историк изучает прошлое, воспроизводит, реконструирует его в жестких пределах документально удостоверенных фактов, повествует о событиях, происходивших в действительности, о людях, реально существовавших. Для писателя доподлинные факты, события и герои — лишь отправное начало поиска. Он не просто восстанавливает, воскрешает историческую реальность, но художнически творит, пересоздает ее, и даже тогда, когда делает это в формах самой жизни, избегая очевидных приемов и средств условного изображения, интенсивная работа воображения и фантазии, домысла и вымысла в его сознании все равно не прекращается. «Искусство не требует признания его произведений за действительность»<sup>1</sup>, — эта ленинская формула имеет самое прямое, непосредственное отношение и к произведениям, созданным на темы и сюжеты истории.

Ниже нам не раз доведется говорить о том, к каким упрощениям и искажениям образной природы искусства приводит признание исторического романа за историческую действительность. Сейчас же, в преддверии этого разговора о диалектическом соотношении в его художественном строе факта и домысла, документа и воображения, остановимся лишь на теоретической стороне проблемы, обозначив пунктирно пути, которыми шла к ней эстетическая мысль.

Безусловное первенство в выдвигании этой проблемы принадлежит Аристотелю, связавшему со специфическими различиями истории и литературы ключевую мысль своей «Поэтики»: «...Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости. Именно, историк и поэт отличаются (друг от друга) не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся,

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 53.

а второй — о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном»<sup>1</sup>.

Глубокую разработку получила эта проблема в эстетике Гегеля, разграничившего содержание истории на прозаическое, являющееся достоянием науки, и поэтическое, вдохновляющее искусство. Историческая наука, полагал он, «не имеет права устранять... *прозаические* характерные черты своего содержания или же превращать их в другие — *поэтические*», ученый «обязан рассказывать то, что есть, и именно так, как есть, ничего не переосмысливая и ничего не развивая поэтически. Как бы поэтому он ни утруждал себя тем, чтобы сделать внутренним средоточием и центром всех подробностей повествования тот внутренний смысл и дух эпохи, дух народа, определенного события, которое он описывает, ...он вынужден допустить все таким, как оно существует в своей внешней случайности, зависимости и неисправимой произвольности». Иное дело — поэтическое искусство. «Когда оно по своему материалу вступает на почву исторического описания», то его главным призванием становится преобразование реальности, воспринятой от непосредственной действительности прошлого. «В этом случае оно должно отыскать внутреннюю сердцевину и смысл события, действия, национального характера, выдающейся исторической индивидуальности, удалив при этом хаотическую игру случайностей и побочные моменты происходящего, относительные обстоятельства и черты характера... Только благодаря этому поэзия может ограничить внутри себя свое содержание, сделав его устойчивым средоточием определенного произведения, и только тогда это содержание сможет развернуться в замкнутую целостность, поскольку оно, с одной стороны, более тесно связывает отдельные части, а с другой стороны, не ущемляя единства целого, предоставляет каждой единичной детали право самостоятельно запечатлеть свой облик»<sup>2</sup>.

Абсолютизация проводимого разграничения, достаточно жесткого, подтверждает несомненную рационалистичность конструкции выстроенной системы, но

---

<sup>1</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, с. 67—68.

<sup>2</sup> Гегель. Эстетика, т. 3, с. 372, 377.

вместе с тем она вызвана и исходным намерением возвысить именно пересоздающее начало искусства, объяснить им специфику поэтического творчества, обосновать различия между научным обобщением фактов истории и художественной типизацией ее характеров и обстоятельств. Эту цель, преследуемую философом, и надо иметь в виду, переводя гегелевскую терминологию на язык современных научных понятий. При этом условии гегелевская эстетика предстает неисчерпаемым кладом наблюдений и выводов, проницательно угаданных вопросов и прозорливо найденных ответов, которые оказываются нерасторжимо связанными с теоретическими проблемами, актуально выдвигаемыми живой, изменяющейся практикой и современного нам искусства.

Одной из таких проблем в контексте нашего разговора о взаимодействии истории и литературы, о границах исторического и художественного образа выступает аналитически рассмотренная Гегелем проблема отношения художника к историческому прошлому, преодоления временной дистанции между материалом повествования и современным его прочтением, временем сюжетного действия и временем создания произведения. «...Какой характер должно носить художественное произведение в отношении внешних особенностей места, привычек, обычаев, религиозных, политических, социальных, нравственных условий; должен ли художник забыть о своем времени и иметь в виду лишь передачу прошлого и его действительного внешнего бытия, так что его произведение становится верной картиной этого прошлого, или же он вообще не только имеет право, но и обязан принимать во внимание лишь *свою* нацию и эпоху и обрабатывать свое произведение в согласии с частными особенностями своего времени? Эти противоположные требования можно выразить следующим образом: должен ли сюжет обрабатываться *объективно*, в соответствии со своим содержанием и эпохой, из которой он берется, или его следует обрабатывать *субъективно*, то есть полностью приспособлять к культуре и привычкам эпохи, в которой живет художник». Задаваясь этими ключевыми для понимания писательского творчества, художественного мастерства вопросами, Гегель предостерегал от «одинаково ложной крайности», к которой неминуемо ведут «как первое, так и второе решение, взятое в его противоположности другому». В одном случае это «впе-

чатление комической несуразности», которое оставляет произведение, где «чисто *субъективный* способ изображения доходит в своей крайней односторонности до того, что совершенно уничтожает объективный образ прошлого и на его место ставит современность в ее внешнем проявлении». В другом, при всепоглощающем стремлении «передавать характеры и события прошлой жизни в их действительно местном колорите, во всем своеобразии господствовавших тогда нравов и других внешних особенностей», возникает опасность «совершенно формального признака исторической верности и правильности», когда художник вовсе не принимает «во внимание ни содержания и его субстанциального значения, ни современной культуры и содержания воззрений и чувств наших дней. Однако мы не должны абстрагироваться ни от того, ни от другого; оба аспекта в одинаковой мере требуют своего удовлетворения, и третий момент — требование исторической верности — должен быть согласован с ними. . .».

На «третьем моменте» также стоит остановиться особо: здесь возникает новая сложная и острая проблема исторической достоверности и художественной правды произведения искусства. Следуя своему пониманию диалектического взаимодействия объективного и субъективного начал творчества, гармонического единства внешнего содержания и внутренней сущности произведения как цельного и целостного художественного образа, Гегель был далек от того, чтобы смешивать оба понятия, подменять их одно другим, сводить первое ко второму или исчерпывать второе первым. Историческая достоверность, то есть непререкаемая точность «в изображении внешних вещей, например, местного колорита, нравов, обычаев, учреждений», — одно из слагаемых художественной правды, но не вся правда, и потому «она играет подчиненную роль в художественном произведении и должна отступать на задний план в интересах истинного, непреходящего содержания, отвечающего также и требованиям современной культуры». Роняет ли достоинство истории такая подчиненность исторического материала высшим художественным задачам? Ни в коем случае. Она лишь указывает на то, что познание истории — главная задача науки — для искусства, тем более искусства демократического, доступного широким слоям современного общества, не может быть

единственной, самоцельной и исчерпывающей. «В этом отношении мы должны уяснить себе, что художественные произведения должны создаваться не для изучения и не для цеховых ученых, а должны быть понятны без посредства этих обширных и не всем доступных сведений и служить предметом наслаждения непосредственно, сами по себе. Ибо искусство существует не для небольшого замкнутого круга немногих образованных людей, а для всей нации в целом. Но то, что верно по отношению к художественному произведению вообще, применимо также и к внешней стороне изображенной исторической действительности. И она должна быть ясна и понятна нам без всякой обширной учености,— ведь мы также принадлежим нашему времени и нашему народу; мы должны чувствовать себя в ней находящимися на родной почве, а не останавливаться перед ней как перед чуждым и непостижимым для нас миром»...<sup>1</sup>

Понятие «исторический роман» в эстетике Гегеля не встречается ни разу. Да и понятие «роман» не относится к числу частых словоупотреблений. Это отвечало реальному бытованию жанра, расцвет которого был еще впереди, который еще только набирал, накапливал силы для своего стремительного восхождения на вершины мирового искусства, а точнее сказать — к тому, чтобы самому стать одной из таких вершин. Тем большего уважения заслуживает гегелевское предвидение будущих достижений романа, в образном строе которого «вновь выступает во всей полноте богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий». Подобно эпосу, роман «требует целостности миросозерцания и взгляда на жизнь, многосторонний материал и содержание которых обнаруживаются в рамках индивидуальной ситуации, составляющей средоточие всего целого». И как эпос, роман имеет перед собой «неограниченный простор» в изображении «современной национальной и социальной жизни»...<sup>2</sup>

Не только современной — вправе добавить мы, развивая мысль философа применительно к опыту исторического романа, чье становление и развитие в мировой литературе осуществлялось в границах общего движе-

<sup>1</sup> Гегель. Эстетика, т. 1, с. 275—276, 279, 280, 281, 283—284.

<sup>2</sup> Там же, т. 3, с. 474, 475, 491—492.

ния эпической прозы, на магистральных путях реализма. На этой органичной включенности исторического романа в мировой литературный процесс энергично настаивал Георг Лукач в фундаментальном исследовании его теории и поэтики<sup>1</sup>, непосредственно отталкиваясь в ряде своих положений от гегелевской эстетики и тем самым подтверждая действенность ее главных уроков. Так, к приведенному выше тезису Гегеля о соотношении внешних и внутренних сторон содержания в произведениях искусства, объективного и субъективного моментов в воссоздании художником исторического прошлого восходит рассуждение Г. Лукача о том, что «художник, обрабатывающий исторический материал, не может руководиться одним своим произволом: события и судьбы людей имеют объективный смысл и естественные пропорции. Когда писатель вымышляет фабулу, которая верно передает эти пропорции, историческая правда в его изображении получает человеческую и поэтическую жизнь. Если же фабула эти пропорции нарушает, то искажается и художественная правда всей картины»<sup>2</sup>. Гегелевскому пониманию эпической полноты художественного изображения в романе созвучно требование к роману историческому, который также «должен передать ощущение полноты, полноты бесконечной и неисчерпаемой, чувство широчайшего переплетения жизненных связей и отношений, безграничной сложности деталей»...<sup>3</sup>

Как уже отмечалось во вступлении «От автора», проблематика исторического романа не обойдена вниманием советского литературоведения и критики. Первым монографическим исследованием в этой области была книга М. Серебрянского «Советский исторический роман», представляющая несомненный интерес и для современного исследователя. Немало ценного содержат книги С. Петрова «Советский исторический роман» и «Русский исторический роман XIX века», Г. Ленобля «История и литература», Ю. Андреева «Русский совет-

<sup>1</sup> Георг Лукач. Исторический роман. — «Литературный критик», 1937, № 7, 9, 12; Исторический роман и кризис буржуазного реализма. — «Литературный критик», 1938, № 3, 7; Современный буржуазно-демократический гуманизм и исторический роман. — «Литературный критик», 1938, № 8, 12.

<sup>2</sup> «Литературный критик», 1938, № 8, с. 87.

<sup>3</sup> Там же, 1937, № 12, с. 118—119.

ский исторический роман», а также работы В. Щербины о наследии Алексея Толстого, Б. Костелянца о прозе Юрия Тынянова и ряд других. Однако исследование Г. Лукача, ставшее в конце 30-х годов достоянием советской литературоведческой и критической мысли, выделяется среди них масштабами сравнительно-исторического и сравнительно-типологического анализа, теоретического обобщения путей и судеб исторического романа в широком русле мировой литературы XVIII—XX веков.

Отметим сразу: целевая установка ученого на нормативность классической традиции (так отозвались и негативные стороны гегелевского рационалистического объективизма, взятого за методологическую основу исследования) нередко вела его к схематизации художественных явлений, к абсолютизации канонических форм критического реализма. Это сужало действительное многообразие как идейно-художественного опыта исторического романа в классическом наследии мировой литературы, так и перспектив его последующего, современного Г. Лукачу развития, вызывало жесткую регламентацию его содержания и поэтики. Настойчиво выделяя «классический тип» исторического романа, связанный исключительно с именем Вальтера Скотта, исследователь выставлял его тем универсальным ориентиром, равнение на который объявлялось неперемнным условием творческих исканий писателя. Отчасти была здесь, разумеется, и полемика с нигилистическим отношением к классическому наследию реализма<sup>1</sup>, но одной крайности объективно противостояла другая.

Отрицательно сказалась на концепции исследования рационалистическая формула замкнутого круга, настаивающая на своего рода имманентной цикличности в развитии исторического романа. «Тот, кто рассматривает возникновение исторического романа,— писал Г. Лукач,— не в мелочно-филологическом плане и не в духе вульгарной социологии, легко заметит, что в своей классической форме исторический роман возникает из социального романа вообще и обогащенный сознательным историческим восприятием снова, так сказать, впадает в социальный роман. Развитие социального романа де-

---

<sup>1</sup> «...Исторический роман Вальтера Скотта отошел в далекое прошлое и нам не нужен, вреден», — утверждал, например, Виктор Шкловский (см.: «Октябрь», 1934, № 7, с. 197).

ляет впервые возможным возникновение романа исторического, а с другой стороны, только этот последний поднимает социальный роман на уровень подлинной истории современности, подлинной истории нравов...»<sup>1</sup> Выводя эту формулу, ученый доказывал ее ссылкой на исторический роман В. Скотта, который, выйдя из английского общественного романа, «возвратился в творчестве Бальзака к историческому изображению современного общества» и тем самым завершил свою «классическую эпоху», а также ссылкой на Л. Толстого, чья «творческая эволюция» будто бы повторила и подтвердила «закономерность перехода от исторических романов Скотта к художественной истории современного буржуазного общества»: в «Войне и мире» — историческом романе классического типа — дана «широкая картина хозяйственной и нравственной жизни народа», но она «уже выдвинула центральную толстовскую проблему — крестьянский вопрос и вопрос об отношении к ней различных общественных классов и слоев. «Анна Каренина» продолжает разработку той же проблемы...»<sup>2</sup>

Если глобальное сближение имен В. Скотта и Бальзака создает внешнее впечатление аргументации логически стройной, хотя и опасно абстрагированной от индивидуально конкретных, неповторимо своеобразных явлений искусства, то его полностью снимает апелляция к Л. Толстому. Творческое наследие писателя убедительно доказывает созвучие истории и современности, их взаимосвязанность и преемственность, но никак не свидетельствует о завершенности, исчерпанности развития исторического романа: к истории Л. Толстой возвратился в повести «Хаджи-Мурат», созданной много позже «Анны Карениной» и «Воскресения». Так уязвимость доказательств подрывает доверие к формуле.

Конечно, нельзя не учитывать, что к своей формуле развития исторического романа Г. Лукач шел не освоенными в то время путями сравнительно-типологического анализа литературы, что именно тогдашняя неразработанность методологии такого анализа и привела автора к нарушению одного из важнейших ее условий. Однако эта оговорка объясняет существо дела, но не меняет его и не снимает большой, сложной и трудной проблемы.

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1937, № 12, с. 146.

<sup>2</sup> Там же, № 7, с. 106, 107, 109.

Проблема же состоит в том, что, как писал о ней академик М. Б. Храпченко, типологическое изучение литературы действительно «предполагает выяснение не индивидуального своеобразия литературных явлений, и не просто их сходных черт, и не связей как таковых, а раскрытие тех принципов и начал, которые позволяют говорить об известной литературно-эстетической общности, о принадлежности данного явления к определенному типу, роду. Принадлежность эта нередко обнаруживается и тогда, когда литературные факты не находятся в непосредственной связи между собою». Но и самые широкие типологические обобщения должны выявлять «родственное, общее и сходное. . . не в простом отвлечении от индивидуального, частного и не в прямолинейном противопоставлении им, а в их внутренних связях»<sup>1</sup>.

Отвлечение от внутренних связей типологически-общего и индивидуально-конкретного облегчалось взглядами Г. Лукача на тенденции и перспективы жанрового движения романа. Закономерности социалистического реализма, говорил он в докладе, открывшем дискуссию о романе в секции литературы Института философии Коммунистической Академии, «действуют в направлении, заставляющем глубочайшим образом видоизменяться, в основе перестраиваться и двигаться к сближению с эпосом ту форму романа, которая заимствована из буржуазного наследства»<sup>2</sup>. Повторение этой мысли о «сближении между эпосом и романом»<sup>3</sup> мы находим и в исследовании исторического романа, заключительный вывод которого провозглашает единственно перспективным направлением современного литературного процесса «тенденцию к возврату подлинного эпического величия, к эпизации романа»<sup>4</sup>.

Категоричность подобных заключений, предоставлявших монополию на преимущественное развитие одним тенденциям и явлениям литературы в ущерб другим, также имела объективные предпосылки. Если, как подчеркивал Г. Лукач, «уже в классовой борьбе пролетариата в рамках капиталистического строя есть эпическая

<sup>1</sup> М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., «Художественная литература», 1977, с. 270, 271.

<sup>2</sup> «Литературный критик», 1935, № 2, с. 219.

<sup>3</sup> Там же, 1937, № 12, с. 128.

<sup>4</sup> Там же, 1938, № 12, с. 74.

целеустремленность»<sup>1</sup>, то не иначе как в эпическом размахе воспринимались всемирно-исторические события победы Великого Октября и социалистического строительства, а эпически масштабное воссоздание их в литературе, принесшее немало новаторских художественных открытий, казалось единственно возможным и необходимым. С такими достаточно распространенными на рубеже 20—30-х годов представлениями<sup>2</sup> перекликался и Г. Лукач, предрекая окончательное растворение исторического романа в романе социальном, а социального романа в «чистом» эпосе.

Были в этом и социологические огрубления искусства, как ни решительно отмежевывался исследователь от вульгарного социологизма. Трудно, например, не согласиться с некоторыми его оппонентами на дискуссии о романе в Коммунистической Академии, возражавшими против рассмотрения западноевропейского романа второй половины XIX — начала XX веков исключительно в русле упаднического буржуазного искусства. «...С точки зрения прямого революционизирующего влияния на сознание общества и с точки зрения познавательной силы, буржуазный реалистический роман представлял не только тенденции деградации общественного сознания, но и тенденцию его роста, углубления»<sup>3</sup>, — не соглашался У. Фохт. «...Буржуазный роман не только отражает буржуазную деградацию, но представляет собой и важнейший шаг вперед в художественном развитии человечества. Ведь то обстоятельство, что буржуазный роман овладел прозой жизни, это не только отрицательная сторона его, но и колоссальное завоевание»<sup>4</sup>, — говорил М. Лифшиц. Но оспоренные ими позиции по своему повторились у Г. Лукача и в исследовании исторического романа, особенно в части, озаглавленной «Исторический роман и кризис буржуазного реализма». В ряду кризисных явлений здесь рассматривается, например, «Саламбо» Флобера...

Как ни серьезны, однако, концептуальные и методоло-

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1937, № 12, с. 128.

<sup>2</sup> Сошлемся, в частности, на популярную в конце 20-х годов «Теорию романа» Б. А. Грифцова (1927), также настаивавшего на несминуемом возвращении романа к эпосу, в котором не будет места «участи бедной Эммы Бовари» (с. 148) — индивидуальным судьбам героев, их частной жизни, драмам личной судьбы.

<sup>3</sup> «Литературный критик», 1935, № 2, с. 225.

<sup>4</sup> Там же, № 3, с. 250.

гические ошибки Г. Лукача, они не должны заслонять того принципиально нового, научно и творчески плодотворного, что объективно содержало его исследование. Прежде всего это — выводы ученого об общественной роли исторического романа, чье развитие «служит отличным доказательством того общего положения, что за чисто формальными, на первый взгляд, спорами скрываются серьезнейшие вопросы самой жизни и ее идеологического отражения»<sup>1</sup>. В случае с историческим романом актуальное идеологическое звучание даже внутрилитературных споров неизбежно обостряется тем, что «отношение писателя к истории не есть нечто изолированное и специальное. Это важнейшая составная часть его отношения ко всей действительности и особенно к действительности общественной»<sup>2</sup>.

Глубоко и обстоятельно раскрыт Г. Лукачем генезис исторического романа в мировой литературе. Общественную и идеологическую почву его возникновения он находил в историческом самосознании эпохи Просвещения, усилившей убеждение, что история «представляет собой процесс непрерывных изменений и... вторгается непосредственно в личную жизнь каждого человека, определяет эту жизнь». Буржуазные революции и наполеоновские войны углубляют «понимание исторической преемственности, исторического происхождения современного общества», поднимают «высокую волну национального чувства», которое «неизбежно связывается с воскрешением национальной истории, с воспоминаниями о великом прошлом, с протестом против унижения национальной гордости». Развитие исторического романа в этих условиях открывало широкий простор прогрессивным и демократическим устремлениям искусства реализма. Не случайно поэтому в особую заслугу В. Скотту Г. Лукач ставил выдвигание негероичного «героя», стремление «изобразить жизнь всей нации и сложное переплетение борьбы ее верхов и низов», но именно в «низах» находить «и материальную основу событий, и источник, откуда писатель должен черпать объяснение их»<sup>3</sup>. То была «новая, более высокая ступень историзма»<sup>4</sup>, на которую поднялась художественная мысль

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1938, № 12, с. 61.

<sup>2</sup> Там же, 1937, № 12, с. 145.

<sup>3</sup> Там же, № 7, с. 50—51, 53, 61, 76.

<sup>4</sup> Там же, № 12, с. 136.

эпохи. Выступив в «защиту прогресса путем разработки истории», она отвергла «необузданный исторический субъективизм» реакционных романтиков, с «назарейской» аккуратностью живописавших «очарование» средневековья — «от средневекового католицизма до старинной мебели»<sup>1</sup>.

На достижения реализма опирался исследователь и тогда, когда, называя исторический роман художественным отражением движения исторической действительности, считал, что «критерий для оценки его содержания и формы должен быть взят из той же действительности — из жизни народа, из ее развития»<sup>2</sup>. Так подходил он к понятию народности исторического романа, связывая его с глубиной и масштабностью материала повествования. «Исторический материал обладает значительностью, если он внутренне связан с большим народным движением... Если же материал лишен народной основы или художник не может сосредоточить свои усилия именно на ней, возникает потребность в тех суррогатах»<sup>3</sup>, которые являются подделкой под искусство, его имитацией. Отсюда следовало безусловное требование «единства народности и исторической правдивости»<sup>4</sup>, которым, по Г. Лукачу, определялась идейно-художественная значимость произведения.

Если под первым слагаемым этого единства понималась способность реалистического искусства постигать «историю, как историю народа, как процесс, в котором народ... всегда и неизменно играет главную роль»<sup>5</sup>, то второе вело непосредственно в область поэтики исторического романа, опирающейся на художественные открытия реализмом единства характеров и обстоятельств, исторически и социально конкретного героя. Отвергая произведения, которые «историчны только по своей внешней теме — так сказать, по своей одежде» и пользуются «историей, как костюмом», Г. Лукач признавал историческими лишь такие романы, в которых ощутима «подлинность и осязаемость исторической атмосферы», которые поднимались до «художественно верного образа конкретной исторической эпохи», до «истори-

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1937, № 7, с. 88, 99, 86.

<sup>2</sup> Там же, 1938, № 12, с. 62.

<sup>3</sup> Там же, № 8, с. 96.

<sup>4</sup> Там же, 1937, № 7, с. 77.

<sup>5</sup> Там же, 1938, № 7, с. 11.

ческого мышления, другими словами, понимания того, что особенности характера людей вытекают из исторического своеобразия их времени». Изображение «людей в условиях конкретного исторического времени» оказывалось таким образом синонимом «исторической правдивости художественного изображения действительности»<sup>1</sup>.

Самое понятие классической формы исторического романа, закрепленное за романами В. Скотта и «Войной и миром» Л. Толстого, обозначало у Г. Лукача вершину реализма, с высоты которой он наступательно вел свой многосторонний спор — как с романтической поэтизацией истории, так и с натуралистическим воспроизведением ее событий и героев. «Романтическая «поэтизация» исторической действительности всегда обедняет, обкрадывает особую и истинную поэзию исторической жизни»<sup>2</sup>, — подчеркивал он, а «натурализм неизбежно притупляет как субъективно-сознательное, так и объективно-историческое содержание народных настроений и движений. Вследствие этого верное наблюдение и точная передача единичных деталей не спасают непосредственную правдивость от превращения в абстракцию»<sup>3</sup>.

Немало поучительного содержат наблюдения и выводы Г. Лукача для понимания мастерства исторического романиста. «Только жалкие крохотели думали (думают и теперь), будто вся суть исторической характеристики людей и положений заключается в нагромождении отдельных, исторически окрашенных деталей», — предостерегал он от соблазна «обстоятельного и подробного описания всех частностей», который «особенно велик»<sup>4</sup> в историческом романе. И, не признавая за писателем права на размножение ремесленнических копий с натуры — на фиксацию материала без попыток отбора и типизации, постижения и извлечения его социально-исторического и нравственно-психологического смысла — едко высмеивал «культ фактов», в котором находил лишь «скудный суррогат... подлинного знания правды. И если этому суррогату придается беллетристический блеск, по внешности красивая (в действительности, только гладкая) внешность, если искусственную прозу причесы-

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1937, № 7, с. 46, 76, 47.

<sup>2</sup> Там же, с. 100.

<sup>3</sup> Там же, 1938, № 7, с. 18.

<sup>4</sup> Там же, 1937, № 7, с. 69, 70.

вают под «современный эпос», то положение литературы от этого становится только хуже, так как ее способность вводить читателя в обман этим усиливается»<sup>1</sup>.

Интересные соображения высказаны о языке исторического романа. Одинаково горячо не приемля как насильственной модернизации, так и преднамеренной архаизации лексики и стилистики повествования, Г. Лукач видел в них «взаимно связанные, друг друга поддерживающие и дополняющие» крайности. И та и другая возникают «все из того же неисторического и антиисторического подхода к мыслям, представлениям и чувствам людей. Чем живее и свободнее подход писателя к бытию и сознанию минувшей эпохи, тем больше будет у него развит и художественный такт, не допускающий употребления оборотов речи, порожденных кругом мыслей и представлений, чуждых данному историческому периоду, то есть таких речевых форм, которые не делают духовную жизнь людей *прошлого* доступной для нас, близкой нам. . .»<sup>2</sup>.

Как видим, даже в узко профессиональных вопросах писательского мастерства ученый убежденно защищал не просто талант от бесталанности, но историзм от антиисторизма. Утверждение историзма содержательным качеством художественной мысли, обязательным условием глубокого содержания и совершенной формы произведения пронизывает, таким образом, все его исследование. И предопределяет высокий накал идеологической полемики с самыми различными проявлениями антиисторизма, свидетельствующими о разорванности буржуазного сознания, которое порождает субъективно-идеалистические и реакционно-мистические концепции истории. Проникая в идеи и образы исторического романа, они вызывают его «отрыв от народной жизни, от живой истории». Не всегда соглашаясь с примерами, которые привлекает автор для подтверждения своей мысли, примем общий вывод о том, что исторический роман, не отвечающий требованиям историзма, снижается «до конгломерата отдельных эпизодов», что индивидуальные судьбы героев в таком случае «теряют исторически-правдивый характер, а исторические факты становятся экзотикой, живописной декорацией»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1938, № 8, с. 54.

<sup>2</sup> Там же, № 3, с. 88.

<sup>3</sup> Там же, № 7, с. 44, 11.

Не утратившим своего актуально идеологического и объективно научного значения представляется принятый Г. Лукачем анализ сильных и слабых сторон исторического романа «боевого антифашистского гуманизма». Возрождение в нем «великих гуманистических идей» и «великих образов гуманистов» ярко свидетельствовало, по убеждению Г. Лукача, о том, что «гуманизм идет в бой против фашистского варварства, что тематика антифашистских писателей воинственна и возникла из подлинных социальных и политических запросов современности». Однако от аналитического взгляда ученого не ускользнула и «*чересчур прямо, чересчур интеллектуально, чересчур общо*» прочерченная связь истории и современности, чреватая опасностью «чисто-интеллектуального обобщения», способного повредить исторической конкретности повествования, переключить «непосредственное восприятие истории... в умозрительные формы» борьбы добра и зла, разума и неразумия. Так, ссылаясь на «Лже-Нерона» Л. Фейхтвангера, Г. Лукач замечал, что «в некоторых романах историческая тема — это лишь тонкий покров, за которым легко разглядеть убийственно сатирический образ гитлеровского режима»<sup>1</sup>. Как это часто происходит на протяжении исследования, конкретная оценка литературного явления и в данном случае включает в себя важное теоретическое обобщение. «Без живого отношения к современности невозможно художественное воссоздание истории. Но это отношение вовсе не должно приводить к перенесению в историческое произведение позднейших, современных событий»<sup>2</sup>, — полагал Г. Лукач. Если же прошлое «превращается в иллюстрацию к современным проблемам, исторические судьбы, изображенные в романе, теряют свой особый реальный облик, свое самостоятельное значение, а вместе с тем и органическую связь с современностью»<sup>3</sup>.

Идейно-художественный опыт советского исторического романа 20—30-х годов в работе Г. Лукача не рассматривался. И это, как мы увидим ниже, породило односторонность некоторых положений исследования. Но в нем верно, хотя и в общей форме, обозначены

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1938, № 8, с. 58, 83, 67.

<sup>2</sup> Там же, 1937, № 7, с. 80.

<sup>3</sup> Там же, 1938, № 8, с. 85.

перспективы развития литературы социалистического реализма, чьи творческие горизонты и исследовательские плацдармы широко раздвинуло новое, обогащенное временем чувство истории. «...*Новое историческое чувство*, — подчеркивал Г. Лукач, завершая свой фундаментальный труд, — *порожденное осуществлением социалистической демократии в одной стране и нарастанием широких революционно-демократических течений во всем мире, дает искусству огромные и новые возможности*...»<sup>1</sup>

## 2

Первыми советскими романами были романы Бориса Пильняка «Голый год» (1921) и Владимира Зазубрина «Два мира» (1921).

Первым советским историческим романом был роман Ольги Форш «Одеты камнем» (1924)<sup>2</sup>.

Первыми романами в узбекской советской литературе были исторические романы Абдуллы Кадыри «Минувшие дни» (1925) и «Скорпион из алтаря» (1929)...

Одним из первых романов в грузинской советской литературе был исторический роман Шалвы Дадвани «Юрий Боголюбский» (последняя редакция — 1924 г.)...

И много других аналогичных свидетельств можно привести в подтверждение той неоспоримой истины, что принципиальный методологический урок заключен в самих датах появления произведений, которые положили начало советскому историческому роману. Становление его происходило не замкнуто, не обособленно от развития романа вообще, но в самом русле последнего, как составная часть единого процесса становления и развития многонациональной советской литературы. Как и роман в целом, исторический роман был также рожден

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1938, № 12, с. 72.

<sup>2</sup> В работе З. Удоновой «Основные этапы развития советского исторического романа» (М., 1961) «первым крупным произведением», положившим «начало советской исторической прозе» (с. 6), назван роман А. Чапыгина «Разин Степан». Это очевидная ошибка. Роман О. Форш печатался в 1924 году в журнале «Россия» (№ 1—3) и отдельным изданием (М., «Россия») вышел в 1925 году. В это время в журнале «Былое» (1925, кн. 1—6) печаталась лишь первая часть романа А. Чапыгина, вышедшего отдельным изданием в 1926 году.

общей потребностью полнее осознать, глубже постигнуть масштабы победившей революции — не только тех первых дней, но уже первых лет, которые, круто изменив пути мировой истории, «потрясли мир» как в переносном, так и в прямом значении этого слова.

«Мы прошли победным триумфальным шествием большевизма из конца в конец громадной страны. Мы подняли к свободе и к самостоятельной жизни самые низшие из угнетенных царизмом и буржуазией слоев трудящихся масс. Мы ввели и упрочили Советскую республику, новый тип государства, неизмеримо более высокий и демократический, чем лучшие из буржуазно-парламентарных республик. Мы установили диктатуру пролетариата, поддержанного беднейшим крестьянством, и начали широко задуманную систему социалистических преобразований. Мы пробудили веру в свои силы и зажгли огонь энтузиазма в миллионах и миллионах рабочих всех стран», — писал В. И. Ленин о всемирно-историческом значении Великого Октября, видя один из могучих истоков его победы в непреклонной решимости народных масс «добиться во что бы то ни стало того, чтобы Русь перестала быть убогой и бессильной, чтобы она стала в полном смысле слова могучей и обильной»<sup>1</sup>.

В социальном контексте этого общественного развития, направляющего движения народной истории, следует прежде всего рассматривать и художественные процессы, связанные с освоением советской литературой исторической темы, созданием исторического романа. Пробуждение широких народных масс к активному социальному творчеству, осознание ими своей решающей роли в истории вызвали и обострили потребность познания каждым народом своего многовекового прошлого, переосмысления пройденного пути. Ведь этот путь был освещен теперь победой Великого Октября, ленинских идей. Она дала новое масштабное восприятие великих традиций освободительной и революционной борьбы, событий и героев, достойных того высокого чувства национальной гордости, социальное, классовое содержание которого раскрыл и обосновал В. И. Ленин. Расширив национальное, революция так же широко раздвинула горизонты интернационального сознания, ибо она не принесла

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, с. 79.

«в жертву узконациональным интересам интересы международной революции», пошла «по большевистской тропе», «была не национальной, а чисто пролетарской»<sup>1</sup>.

Все это, вместе взятое, обогатило живое, непосредственное ощущение истории, укрупнило ее восприятие. Октябрьская революция вооружила литературу не только знанием «великих образцов борьбы за свободу и за социализм»<sup>2</sup>, но и подлинно научным методом изучения исторического процесса, анализа его общих закономерностей и конкретных явлений. Волнующие свидетельства этому оставили многие писатели, которым суждено было стать зачинателями и первыми мастерами советского исторического романа, творцами его вершинных достижений.

«Подлинную свободу творчества, ширину тематики, не охватываемое одною 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>3</sup>, — размышлял Алексей Толстой.

«Ощущение нашей страны как страны великой, сохраняющей старые ценности и создающей новые,—главный двигатель работы и историка литературы и исторического романиста»<sup>4</sup>, — писал Юрий Тынянов.

«Не знаю, что случилось бы и со мной, если бы не Октябрь», — оглядывалась Ольга Форш на тот поворотный в ее литературной судьбе 1923 год, когда от прежних своих рассказов она «перешла к историческому роману. Этот поворот подготовлялся во мне исподволь: великими изменениями, происходившими в жизни нашего народа, думами о советской литературе, еще только нарождавшейся, желанием преодолеть интересы, ограниченные вопросами формального порядка... Историческая тема открывала мне выход в мир»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, с. 214.

<sup>2</sup> Там же, т. 26, с. 108.

<sup>3</sup> Алексей Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1961, с. 202.

<sup>4</sup> «Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи». М., «Молодая гвардия», 1966, с. 20.

<sup>5</sup> «Литературная газета», 1958, 27 мая.

Огромную роль в обогащении художественного сознания новым чувством истории, в углублении интереса молодой советской литературы к историческим темам и сюжетам сыграл А. М. Горький. История неизменно присутствовала в его статьях и выступлениях 20—30-х годов, в заметках и письмах, во всей разносторонней деятельности неутомимого организатора литературного процесса, направлявшего развитие редакционно-издательского дела, идейно-творческую жизнь писательских организаций, работу по созданию Союза писателей СССР. Горькому принадлежал замысел «Истории фабрик и заводов» и «Истории деревни», он был инициатором издания «Литературного наследства» и «Жизни замечательных людей». Богатейший материал содержит его переписка с советскими писателями, в которой много внимания отдано идейно-воспитательному значению истории, мастерству художественного воплощения событий и героев прошлого, анализу и оценкам произведений исторической темы. Из этих писем, даже глубоко личных, интимно доверительных, нередко произрастали высказывания и суждения, повторявшиеся затем в статьях и выступлениях и обретавшие в них характер программных выводов. «Молодежь наша... совершенно лишена представлений о том, как люди жили, о будничной жизни прошлого, о тех условиях древнего феодального городского быта, в которых, медленно и трудно, вырастал, воспитывался современный сложный человек, — сложный и тогда, когда он безграмотен. Замок и город, церковь и еретики, цеха и торговцы и пр. и т. д. — вся мелкая, ежедневная борьба роста, вся история развития матеральной, а также интеллектуальной культуры, все это нашей молодежи — неизвестно. Ее надобно вооружить фактами, ей необходимо знать историю творчества фактов»<sup>1</sup>, — говорил, например, Горький в письме Льву Никулину, датированном 1931 годом. И развивал, углублял эту мысль в статье «История деревни», написанной спустя пять лет: «Знание прошлого необходимо для того, чтоб молодежь научилась думать исторически. Исторически думать — это значит понимать жизнь как процесс непрерывного воплощения трудовой энергии в производство всего того, что называется матеральной культурой... Исторически

<sup>1</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30. М., Гослитиздат, 1955, с. 200.

думать — это значит понимать, как вслед за работой создания материальной культуры и на ее почве возникла и развивается умственная, интеллектуальная культура... Историческая мысль показывает нам победоносную силу труда, чудесную, неукротимую силу разума, организованного трудом и, в свою очередь, организующего все действия, всю работу людей»<sup>1</sup>.

Талантливым воплощением «исторической мысли» и привлекали Горького первые исторические романы, созданные мастерами советской литературы. «Как серебряно звучит книга, какое изумительное обилие тонких, мудрых деталей и — ни единой лишней!» — восхищался он романом Алексея Толстого «Петр Первый». «...Очень люблю и высоко ценю Вас, мастера литературы, ... люблю за Вашу любовь к литературе, за северное сияние Вашего таланта», — такими восторженными «словами любви и уважения»<sup>2</sup> поздравлял А. Чапыгина с 35-летием литературной деятельности. Сохранился черновой автограф горьковского предисловия к предполагавшемуся, но так и не осуществленному американскому изданию романа О. Форш «Одеты камнем». «Для своих романов, — говорилось в нем, — она смело берет наиболее глубокие темы и умеет отлично разрабатывать их... Сдержанный язык ее книг убедительно точен, фигуры людей, изображаемых ею, живы и пластичны. Это талант крупный и своеобразный»...<sup>3</sup>

Возможно, иным нынешним читателям, с расстояния прошедших десятилетий уже несколько академически воспринимающим идейно-творческую атмосферу начального этапа становления советской литературы, некоторые из приведенных оценок покажутся преувеличенно громкими, форсированно эмоциональными. Так, к слову, и посчитал один из современных исследователей, упрекнув Горького в «несколько одностороннем подходе... к историческому жанру», в том, что в письмах его «много субъективного, есть не совсем оправданные восторженные оценки отдельных произведений («Разин Степан» А. Чапыгина, «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова),

---

<sup>1</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, с. 500.

<sup>2</sup> Там же, т. 30, с. 379, 380—381.

<sup>3</sup> «Горький и советские писатели. Неизданная переписка». «Литературное наследство», т. 70. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 587.

не всегда всесторонне осмыслен сложный литературный процесс эпохи»<sup>1</sup>.

Словно бы в предвидении такого нарекания Горький заметил в одном из писем Ольге Форш: «Меня, слышал, упрекают, что неразборчиво хвалю. Возможно, что это так и есть, ибо частенько я хвалю для того, чтоб «поддержать», раздуть огонек, м[ожет] б[ыть] вспыхнет пламя?» Такое «оправдание» требует одного существенного уточнения. Раздуть пламя Горький стремился не из искусственного люминисцентного свечения, а из природного огня писательского таланта. В основе же такого стремления лежала та истовая страсть, в которой и признавался он своему адресату: «Литературу люблю до самозабвения и писателя люблю. Какая еще есть радость, кроме любования талантом человека?»<sup>2</sup>

Любовь эта всегда была у Горького требовательной, не признавала уступчивых компромиссов и не вела к завышенным оценкам там, где он находил поводы для спора. «Пьеса показалась мне слишком «бытовой». Лермонтов засорен, запылен в ней...»<sup>3</sup>, — писал он С. Сергееву-Ценскому, не разделяя его интерпретации образа поэта. И не соглашался с В. Кавериним, противопоставляя его концепции свое понимание героя книги «Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения» (Л., 1929): «Однако ж мне кажется, что фигуру Сенковского вы несколько стиснули и принизили. От этого она стала плотнее, крепче, видней и это — хорошая работа художника, беллетриста. А исторически Брамбеус рисуется мне фигурой более широкой и высокой — более хаотической, расплывчатой. Думаю, что не совсем правильно трактовать его *только* как журналиста, ибо он обладал и дарованием беллетристическим, обладал чертами «художника». Умел не только критиковать, но и восхищаться, т[о] е[сть] — восхищать, возвышать себя — над действительностью».

Даже самые высокие, эмоционально приподнятые оценки прочитанных книг чаще всего сопровождалась у Горького сдержанными оговорками. Как, скажем, в письме К. Федину о романе «Кюхля»: «... После «Войны

<sup>1</sup> Л. П. Александрова. Советский исторический роман и вопросы историзма. Изд-во Киевского ун-та, 1971, с. 32, 33.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», т. 70, с. 584.

<sup>3</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30, с. 14.

и мира» в этом роде и так никто еще не писал. Разумеется, я... Тынянова с Толстым не уравниваю... Однако у меня такое впечатление, что Тынянов далеко пойдет, если не споткнется, опьянев от успеха...» Опасения не оправдались. Горький убедился в этом, прочтя «Смерть Вазир-Мухтара». «...Хорошая, интереснейшая и «сытная» книга. Удивляет ваше знание эпохи. Четко написаны фигуры Булгарина, Сенковского... Превосходно сделан Самсон. Вообще, — характеры вы рисуете, как настоящий, искусный художник слова, что не мешает вам быть проникновеннейшим историком литературы», — поздравлял он писателя. Но и возражал ему, не принимая образа Чаадаева («кажется даже, что вы обидели его чем-то»), досадуя на издержки языка («короткая и сухая, парадоксальная фраза») <sup>1</sup>.

И, наконец, последнее: не мера увлеченности и страстности должна занимать нас в суждениях и оценках Горького, которые содержатся в его переписке, а напряжение аналитической мысли, обрабатывающей подспудно конкретные наблюдения и факты, исподволь накапливающей необходимый материал для последующих заключений. Проследим за возникновением одного из них, расположив для наглядности письма, которые ему предшествовали, в хронологическом порядке. Все они относятся к маю — сентябрю 1926 года, и речь в каждом идет о возникновении в советской литературе исторического романа.

«Был я уверен, что вы напишете нечто своеобразное и очень большое, ... вот и оправдалась вера. И — как это хорошо, знаменательно, что у нас чувствуется тяга к историческому роману. Я и книгу Форш «Одеты камнем» хорошо встретил, и в «Кюхле» Тынянова много вижу», — писал Горький А. Чапыгину, прочитав первые главы романа «Разин Степан». И продолжал в новом письме, откликаясь на следующую журнальную публикацию: «Человек, который сказал вам: *«Да, это новый тип исторического романа»*, — сказал неоспоримую правду. Так оно и есть, — до «Разина» *такой книги в русской литературе не было*, «Война и мир» — по типу своему — роман не исторический. А кроме «В[ойны] и м[ира]» — о чем же можно говорить? Я прочитал всех Р. Зотовых, Масальских, Загоскиных, Лажечниковых,

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 70, с. 185, 504, 458.

Данилевских и т. д., читал «Чайковского» Гребенки, даже графа Салиаса и других Вальтер Скоттов из Калуги и Конотопа, даже исторический роман Софьи Вельтман читал! И все это,—включая сюда «Князя Серебряного» — не только не исторично, но даже едва ли литературно. «Разин» — колоссальное создание истинного художника — под таким титулом эта книга и будет внесена в историю русской литературы» (Здесь и далее курсив мой. — В. О.).

С письмами А. Чапыгину перекликаются письма Ольге Форш. «А «Одеты камнем» — уже большая вещь, высоко ценю ее как одну из книг, кои начинают на Руси подлинный исторический роман, какого до сей поры — не было, а сейчас есть уже четыре: два ваших («Одеты камнем» и «Современники». — В. О.), «Кюхля» Тынянова и колоссальный «Разин» Чапыгина». О том же в другом письме: «. . . У вас удивительно тонко развита интуиция в понимании прошлого, как мне кажется. Исторического романа, в подлинном смысле этого понятия, у нас еще не было, и вот он является как раз вовремя. Это — замечательно. Не помню, писал ли вам, что очень хвалю книгу Тынянова «Кюхля» и в совершенном восторге от «Разина» Чапыгина. А вы как думаете об этих книгах?»<sup>1</sup>

Как видим, одна главная мысль владеет Горьким. И владеет так настойчиво, что он почти дословно воспроизводит ее в статье 1930 года «О литературе», но придает ей уже характер отстоявшегося вывода, выношенного и выверенного заключения, обобщающего идейно-эстетический опыт первых исторических повествований в советской литературе, который он рассматривает как принципиально новаторский, не имеющий прецедентов в прошлом. «Незаметно, между прочим,— говорит Горький в этой статье,— у нас создан подлинный и высокохудожественный исторический роман. В прошлом, в старой литературе, — слащавые, лубочные сочинения Загоскина, Масальского, Лажечникова, А. К. Толстого, Всеволода Соловьева и еще кое-что, столь же мало ценное и мало историческое. В настоящем — превосходный роман А. Н. Толстого «Петр I», шелками вытканый «Разин Степан» Чапыгина, талантливая «Повесть о Болотникове» Георгия Шторма, два отличных, мастерских

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 70, с. 644, 648, 584, 589.

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. Я не знаю в прошлом десятилетия, которое вызвало бы к жизни столько ценных книг. Повторяю еще раз: *создан исторический роман, какого не было в литературе дореволюционной*, и молодые наши художники слова получили хорошие образцы, на которых можно учиться писать о прошлом...»<sup>1</sup>

Будущее показало: раздумья Горького о новаторстве советского исторического романа как выражении нового исторического самосознания революционной эпохи имели общетеоретическое значение типологического обобщения, которое определяет глубинные закономерности развития не только братских литератур народов СССР, но и социалистических литератур современного мира. Одним из убедительных подтверждений этому может служить пример болгарской литературы, чьи многие и лучшие достижения связаны с историческими романами Димитра Талева или Димитра Димова, Эмилияна Станева или Генчо Стоева. Причины этого авторитетный литературовед и критик Тончо Жечев находит не в чем ином, как в мощном творческом импульсе, который социалистическая революция дает «историческому мышлению, осознанию судьбы народов, классов, сословий, семьи и человека в истории»<sup>2</sup>. О живом, деятельном участии многовековой истории в современной духовной жизни народа хорошо сказано в докладе Пантелея Зарева на Втором съезде Союза болгарских писателей (1972):

«Наше самосознание настолько выросло, что мы начали по-особому ценить все, носящее на себе следы нашего прошлого величия: исторические памятники, памятники письменности, национальную философию, богомилство. Наши сегодняшние идеалы вбирают в себя все лучшее, что есть в болгарском народе. Мы начали понимать всю важность вопроса о духовном самосознании нации, народа, об отличительных особенностях нашего «я». Дух захватывает от гордости: пусть видят и в

<sup>1</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25. М., Гослитиздат, 1953, с. 254.

<sup>2</sup> Тончо Жечев. Девети септември и развитието на българския роман. — «Литературна мисъл», 1974, кн. 4, с. 12.

Болгарии, и за ее рубежами, каким огромным зарядом духовной и физической энергии обладали наши далекие деды и прадеды. Такое новое понимание истории рождается у нации, находящейся на подъеме, чувствующей единство устремлений всех ее граждан, опирающейся на великие материальные и духовные завоевания»<sup>1</sup>.

Не правда ли, многое здесь по-своему созвучно и близко тому, что почти полвека назад говорил об обновленном историческом романе А. М. Горький, объясняя его новаторскую природу глубиной художественного постижения многосторонних преемственных связей настоящего с прошедшим? . . .

Возвращаясь к статье А. М. Горького, справедливо будет отметить некоторую субъективность суждений о русской литературе XIX века. Так, думается, добрых слов заслуживал бы Иван Лажечников, создавший один из первых русских исторических романов «Ледяной дом», в целом высоко ценимый Белинским, а незадолго до него Пушкиным, предрекавшим долгую жизнь наиболее поэтичным картинам и сценам повествования: «... поэзия останется всегда поэзией, и многие страницы вашего романа будут жить, доколе не забудется русский язык»<sup>2</sup>. Явно недооценено А. М. Горьким и творчество А. К. Толстого, оставившего заметный след в истории русской литературы, в движении ее прогрессивных традиций. Как ни ослаблено, например, социально-аналитическое начало реализма в романе «Князь Серебряный», исходные демократические и гуманистические позиции писателя, обличавшего самовластие Ивана Грозного, а через него деспотизм и тиранию русского самодержавия, достойны уважения.

Однако, как бы ни оговаривали мы по частностям неизбежную при полемическом заострении мысли субъективность А. М. Горького, истина в целом на его стороне. И состоит она в том, что традиции Пушкина («Капитанская дочка», «История Пугачева») и Гоголя («Тарас Бульба»), заложенные в русской литературе на подступах к историческому роману, в последующем его движе-

<sup>1</sup> Пантелей Зарев. К новым вершинам в отображении нашей социалистической современности. — В кн.: «Современная литературная критика европейских социалистических стран». М., «Художественная литература», 1975, с. 14—15.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., «Художественная литература», 1978, с. 244.

нии не отозвались так же мощно, как в развитии других форм эпического повествования, что русский исторический роман не дал мировых шедевров, равных по своему значению философскому, социально-аналитическому и психологическому роману Достоевского или Льва Толстого. Эпопея народной жизни «Война и мир» — непреходящий образец историзма художественной мысли — была в этом отношении явлением уникальным, исключительным, по существу единственным<sup>1</sup>. В истории русской литературы она осталась той неприступной вершиной, восхождения на которую уже на первых же подступах не выдерживал ни один исторический романист. Так уж сложилось, что великие мастера нашей классики, даже не связавшие непосредственно, впрямую своего творчества с освободительными, революционными идеями века, были целиком погружены в бурные события и сложные проблемы современной им самодержавной, крепостнической или пореформенной, действительности, в напряженную ломку общественных отношений, динамику социальных перемен и не оставили того значительного наследия исторического романа, каким обладает, скажем, польская литература, чьи классики — и Генрик Сенкевич, и Болеслав Прус, и Стефан Жеромский — были выдающимися историческими романистами. Свою историю советский исторический роман, новаторский как по содержанию, так и по форме, начинал поэтому если и не совсем на пустом месте, то во всяком случае на тематических плацдармах, не обжитых русской классикой. На них указывал А. М. Горький в докладе на Первом Всесоюзном съезде писателей, по-прежнему горячо ратуя за углубленное освоение советской литературой исторической и историко-революционной темы:

«Мы не знаем истории нашего прошлого. Предполагается и частью уже начата работа над историей удельно-княжеских и порубежных городов от времени их основания до наших дней. Эта работа должна осветить нам в очерках и рассказах жизнь феодальной России, колониальную политику московских князей и царей,

---

<sup>1</sup> См. об этом главы «Война и мир» Л. Н. Толстого как исторический роман» в кн. С. Петрова «Русский исторический роман XIX века» (М., «Художественная литература», 1964) и «Война и мир» в кн. М. Б. Храпченко «Лев Толстой как художник» (М., «Художественная литература», 1978).

развитие торговли и промышленности,— картину эксплуатации крестьянства князем, воеводой, купцом, мелким мещанином, церковью,— и заключить все это организацией колхозов — актом подлинного и полного освобождения крестьянства от «власти земли», из-под гнета собственности.

Нам нужно знать историю прошлого союзных республик»<sup>1</sup>.

Последняя мысль нашла свое продолжение вскоре после съезда и в письме Горького Сулейману Стальскому<sup>2</sup>, и в его беседе с украинскими писателями. О ней вспоминал спустя годы Петро Панч, свидетельствуя, что в ходе встречи немало говорилось о необходимости художнического освоения литературой материала национальной истории. «Это же неисчерпаемые сокровища для писателей, — приводил он горьковские слова. — История Украины насыщена героической борьбой народа за свое национальное и социальное освобождение. Почему же вы пренебрегаете историческими темами? Обязательно надо писать повести, романы на исторические темы. Народ должен знать своих славных предков. Это основа патриотизма»<sup>3</sup>.

Речь, как видим, всюду идет и об актуальном идейно-воспитательном, и об огромном научно-познавательном значении исторической темы. На это особо указывал А. М. Горький, подчеркивая в конце доклада на съезде: «Нам необходимо знать все, что было в прошлом, но не так, как об этом уже рассказано, а так, как все это освещается» марксистско-ленинским учением и «как это реализуется трудом на фабриках и на полях, — трудом, который организует, которым руководит новая сила истории — воля и разум пролетариата Союза Социалистических Республик»<sup>4</sup>. Показательно, что эта мысль Горького о марксистско-ленинском понимании истории и ее связей с современностью была созвучна основным положениям принятого в том же 1934 году постановления Совета Народных Комиссаров Союза ССР и ЦК ВКП(б) «О преподавании гражданской истории в школах СССР». Оно имело принципиальное методологическое значение не только для развития исторической

<sup>1</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, с. 332—333.

<sup>2</sup> См.: там же, т. 30, с. 385.

<sup>3</sup> «Вітчизна», 1951, № 5, с. 24.

<sup>4</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, с. 333.

науки и пропаганды научных знаний, но и для художественного освоения литературой исторической темы. Осуждая бытовавшее в то время увлечение «отвлеченными социологическими схемами», подменявшими «связное изложение гражданской истории», постановление указывало на идейно-воспитательную роль исторических знаний, прививающих современным поколениям «марксистское понимание» прошлого<sup>1</sup>.

Высокая оценка советского исторического романа была высказана А. М. Горьким у самых его истоков. Последующие десятилетия в полной мере подтвердили прозорливость писателя. Идейно-художественные завоевания советской литературы органично вобрали в себя и новаторские открытия исторического романа, что дает нам сегодня все основания значительно продолжить горьковский перечень имен и названий. Оставив в стороне откровенно мещанскую беллетристику («Семь жен Иоанна Грозного», «Елизавета Петровна» Д. Смолина, «Петр III и Екатерина II», «Фаворитка Петра I» Н. Лернера), преодолев описательность и иллюстративность ранних исторических повествований («Северное сияние» М. Марич, «Чернышевский» В. Арбачевой), односторонность вульгарно-социологических представлений о прошлом («Крылья холопа», «Подъяремная Русь» К. Шильдкрета) или поэтизацию слепого стихийного начала народных движений («Гуляй, Волга!» А. Веселого), отказавшись от орнаментальной архаики и условной модернизации стиля, советский исторический роман дал высокие образцы творческого синтеза, взаимного обогащения мысли художественной и научной. Это помогло ему предпринять объективный социально-классовый анализ народной истории, выделить в многовековом наследии прошлого те передовые, прогрессивные, демократические и революционные традиции, которые созвучны общественным и нравственным идеалам социализма.

Иной содержательной стороной повернулись исследовательские и воспитательные задачи исторического романа на рубеже предвоенных лет и Великой Отечественной войны. Как показал Георгий Димитров в докладе на VII Всемирном конгрессе Коминтерна, «фашизм не только разжигает глубоко укоренившиеся в массах предрассудки, но он играет и на лучших чувствах масс,

---

<sup>1</sup> «Известия», 1934, 16 мая.

на их чувстве справедливости и иногда даже на их революционных традициях». Потому и в идеологической борьбе с ним,— подчеркивал Г. Димитров,— патриотов-антифашистов, а тем более коммунистов «касается всякий важный вопрос не только настоящего и будущего, но и прошлого». Почему именно прошлого? Потому,— отвечал докладчик,— что «фашисты перетряхивают всю историю каждого народа для того, чтобы представить себя наследниками и продолжателями всего возвышенного и героического в его прошлом, а все, что было унижительного и оскорбительного для национальных чувств народа, используют как оружие против врагов фашизма. В Германии издаются сотни книг, преследующих лишь одну цель — фальсификацию на фашистский лад истории германского народа... В этих книгах изображаются крупнейшие деятели германского народа в прошлом в качестве фашистов, а великие крестьянские движения — как прямые предтечи фашистского движения»<sup>1</sup>.

Спекулятивным фальсификациям мировой истории, предпринятым фашизмом в духе его человеконенавистнических расистских теорий, советский исторический роман противопоставил свой открытый антифашистский пафос, осознанный писателями как веление гражданского и творческого долга. Во весь голос сказал об этом Юрий Тынянов в интервью 1938 года: «Фашизм должен быть разоблачен с начала до конца, во всех его проявлениях и теориях. В частности, писатель, работающий на историческом материале, должен разоблачить пышную, но лживую генеалогию фашизма, которою он, как истый выскочка, затыкает дыры своего мещанского происхождения. Их предки не Вотан и не варвары, не Цезарь и не Помпей, а убогие погромщики и позором покрытые колониальные авантюристы XIX века»<sup>2</sup>.

Возникновение фашизма, угроза его нападения на нашу страну, всенародное сопротивление фашизму в незабываемые «сороковые, роковые» годы — все это усиливало патриотическое звучание исторической темы, стимулировало внимание к таким событиям и героям прошлого, которые выражали высокий подъем нацио-

<sup>1</sup> Георгий Димитров. Избр. статьи и речи. М., Политиздат, 1972, с. 379, 438, 437.

<sup>2</sup> «Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи», с. 38.

нального самосознания народа, величие его боевого духа и воинской славы. Утверждая преемственную связь эпох и поколений, воспитывая чувство гордости за героические страницы национального прошлого, советский исторический роман в этот период полнозвучно заявил о себе как роман патриотический.

Сделать «упор на военные, на героические темы»<sup>1</sup>, — говорил в те годы о задачах исторического романа академик Е. В. Тарле. На этот неотложный призыв времени советские писатели ответили созданием образов Дмитрия Донского (С. Бородин), Козьмы Минина (В. Костылев), Александра Суворова (Л. Раковский), героев «Севастопольской страды» и «Цусимы». В высшей степени убедительное свидетельство морально-политической действенности того вклада, который литература внесла в дело мобилизации, сплочения советского народа для отпора фашизму как в грозные предвоенные, так и в суровые годы Великой Отечественной войны, дали романы Василия Яна «Чингиз-хан» и «Батый», последовательно реализовавшие творческую программу писателя: «Исторический роман, помимо того, что он должен быть исторически точен и увлекательно написан, прежде всего должен быть учителем героики, «правды и добродетели»...»

Примечательно, что небольшая, всего в колонку, статья В. Яна «Проблема исторического романа», откуда взяты приведенные слова, была опубликована в 1943 году, в номере от 15 мая тогдашней еженедельной газеты «Литература и искусство». Читаешь сейчас эту колонку, помещенную в соседстве с информацией «Писатели в дни войны», пламенным публицистическим словом Якуба Коласа «Славяне борются», памятным плакатом военных лет «Воин Красной Армии, освободи!» — и кажется, будто пожелтевшие полосы газеты по-прежнему пахнут пороховым дымом. Ведь в те же самые майские дни 1943 года Советское Информбюро сообщало о боях под Новороссийском и Лисичанском, о действиях разведчиков на Волховском фронте и партизан Могилевской области, о кровавых злодеяниях фашистских оккупантов на Витебщине.

Оперативная сводка «От Советского Информбюро» и... «Проблема исторического романа» — как сочета-

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1940, 6 октября.

лось одно с другим в дни, которые ничему, кроме фронта, не оставляли ни времени, ни места? Ответ на этот вопрос содержит сама статья В. Яна: «Прошлое народов нашей родины. . . дает неисчерпаемый материал для множества исторических романов. Оно служит источником понимания и познания исторически сформировавшегося характера сегодняшнего советского человека. Вот почему созданный в наше время и отвечающий самым строгим требованиям исторический роман не отвлекает от современности, а, наоборот, помогает глубже и серьезнее понять наше настоящее. Он будет жить и увлекать современное и будущие поколения, помогая находить в героических подвигах предков достойные, незабываемые образцы для подражания». . .<sup>1</sup>

Так в эстетическом сознании эпохи отозвалось неослабное чувство истории, обостренное испытаниями Великой Отечественной войны, на полях которой решалась судьба первого в мире социалистического государства. В героическом напряжении борьбы с фашизмом — «не ради славы, ради жизни на земле» — историческая память народа обретала силу морального оружия. «На войне нам открылась история, ожили страницы книг. Герои прошлого перешли из учебников в блиндажи. Кто не пережил двенадцатый год как близкую и понятную повесть? Какой комсомолец не возмущен развалинами кремля в Новгороде? Мы увидели, что наше молодое государство строилось не на пустом месте. Стойкость Ленинграда нас восхищает, его страдания требуют мести. Мы увидели дело Петра, построившего дивный город. Мы поняли, что без Петра не было бы Пушкина и что без Петербурга не было бы путиловцев, которые в темную осеннюю ночь открыли путь к новой эре», — писал Илья Эренбург в статье 1942 года, озаглавленной «Свет в блиндаже». И повторял то же спустя год в статье «Душа России»: «Во время войны встало прошлое, оно соединилось с настоящим и будущим. Мы до конца поняли органическую связь России и Октябрьской революции». Обратим внимание, как энергично настаивает писатель на социально-классовом содержании этого чувства истории, как настойчиво связывает его не со всеми и всякими традициями национального прошлого,

---

<sup>1</sup> «Литература и искусство», 1943, 15 мая.

но с теми из них, которые обуславливают революционную родословную и социалистическую природу советского патриотизма. «Каждый народ, — подчеркивает он, — берет в своем прошлом то, что соответствует его духовному уровню, его жизни, его идеалам. Для нас прошлое — это Пушкин, а не Бенкендорф, Кутузов, а не Аракчеев, декабристы, а не Салтычиха, Плеханов и Горький, а не Пურიшкевич и охотнорядцы. Октябрьская революция помогла нам осознать историю России, сделать из далекого прошлого источник вдохновения»...<sup>1</sup>

О новом, самым временем углубленном и обогащенном содержании патриотического чувства народной истории размышлял и Алексей Толстой в статье «Родина», опубликованной в «Правде» и «Красной звезде» в тот самый день 7 ноября 1941 года, когда на Красной площади состоялся военный парад частей, отправлявшихся на московский фронт. Эта статья — своеобразное историческое эссе, охватившее прошлое народа на многовековом его протяжении: от древних битв на реке Калке, на Чудском озере и Куликовом поле до нынешнего сражения под Москвой. Такой широкий захват для писателя не случаен. Самое понятие «Родина» трактуется им как «движение народа по своей земле из глубин веков к желанному будущему, в которое он верит и создает своими руками для себя и своих поколений», как «вечно отмирающий и вечно рождающийся поток людей, несущих свой язык, свою духовную и материальную культуру и непоколебимую веру в законность и неразрушимость своего места на земле». Дело литературы — передать это движение, восстановить «генетические линии» и связать «нити, тянущиеся от современного человека к историческому прошлому»<sup>2</sup>. Отсюда то пристальное, углубленное внимание, которое уделил А. Толстой историческому роману в докладе «Четверть века советской литературы», прочитанном в ноябре 1942 года в Свердловске на юбилейной сессии Академии наук СССР...

«Патриотизм — одно из наиболее глубоких чувств, закрепленных веками и тысячелетиями обособленных

<sup>1</sup> Илья Эренбург. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 7. М., «Художественная литература», 1966, с. 674—675, 679, 682.

<sup>2</sup> Алексей Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 506, 552.

отечеств»<sup>1</sup>, — писал В. И. Ленин. Всемирно-исторический опыт классовой борьбы пролетариата, победы Великого Октября, строительства социализма, победы над фашизмом в Великой Отечественной войне расширил и обогатил это чувство, наполнил новым социальным содержанием, соединил понятия советского патриотизма и социалистического интернационализма. Воплотив в своих идеях и образах обновленное временем содержание патриотического чувства, советский исторический роман органично связал с ним глубокий интернациональный пафос, полнозвучным выражением которого также усилен художественный полифонизм ведущих тематических мотивов. И прежде всего мотив единства и общности исторических судеб народов России в накате их совместной освободительной борьбы.

У истоков этой интернациональной традиции советского исторического романа также стоял А. М. Горький, горячо поддерживая и направляя растущий интерес русских писателей к многовековому прошлому и современной судьбе других народов, с особой бережливостью относясь к произведениям, рожденным стремлением «проникать глубоко в быт и психику тех людей, которых «государственный гений» Романовых вычеркивал из жизни. Марксистская наша молодежь, — говорил он в той же статье «О литературе», — действительно умеет встать рядом с узбеком и киргизом, с чеченцем и самоедом, встать с каждым, как равный с таким же равным. Это — факт, культурное значение которого нельзя преувеличить: суть факта в том, что литература объединяет все племена Союза Советов не только силой своей революционной идеологии, но и своим активным товарищеским стремлением понять человека «изнутри», изучить и осветить его древний быт, вековые навыки его. Иными словами, молодая литература наша энергично служит делу объединения всего трудового народа в единую культурно-революционную силу. Это — задача совершенно новая, важность ее не требует доказательств, и само собою разумеется, что старая литература перед собой такую задачу не ставила, не могла поставить»<sup>2</sup>.

О единстве общего в многообразии национально-осо-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, с. 190.

<sup>2</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, с. 252.

бренных проявлений «позаботилась» сама многовековая история нашей многонациональной страны. Народы, ее населяющие, издревле вступали в сношения и связи, расчищавшие путь, подготовлявшие почву будущей общности их судеб. Киевская Русь, которой посвящено несколько современных произведений исторической темы и среди них таких приметных, как тетралогия Павло Загребельного («Диво», «Евпраксия», «Смерть в Киеве», «Первомост»), была древней колыбелью трех славянских народов — русского, украинского, белорусского... Освободительная война украинского народа против шляхетской Польши, размах и накал которой донесли масштабные эпические повествования Петро Панча «Клокотала Украина», Натана Рыбака «Переяславская рада», Ивана Ле «Хмельницкий», явила ярчайший пример побратимства Украины и России... Глубокие истоки, объективные предпосылки, отвечавшие коренным чаяниям народа, имело добровольное вступление Киргизии и Каракалпакии в состав России, которое стало темой романов Толегена Касымбекова «Сломанный меч» и Тулепбергена Каипбергенова «Дорога в Россию»... Подобные свидетельства истории можно множить и множить: с течением веков сближение исторических судеб разных народов и прежде всего их социальных низов становилось все более тесным и проявлялось все более полно. Хорошо сказал об этом Юрий Яновский, размышляя о задачах литературы исторической темы в интернациональном воспитании читателей: «Зачем писать о Запорожской Сечи без указания того факта, что не только украинцы находили в ней приют и волю, рыцарскую славу, силу сопротивления врагам лютым? Русские люди, донское и яицкое казачество, белорусы — все были на Сечи желанными, почитаемыми побратимами. Всегда, когда народы шли на восстание против самодержавия, они были вместе, действовали сообща, — со времен Степана Разина, Колиивщины на Украине, пугачевского движения. Разве не созревали планы Пугачева среди украинских его однодумцев, разве не предполагают последние исследования историков присутствия в войсках Пугачева легендарного Максима Зализняка, главы восстания «колиив» на Правобережье Украины? Тарас Шевченко обязан свободой передовым людям России, обязан культурой, обязан жизнью. Он был великим проповедником дружбы и братства к народу русскому — и, кстати,

три пятых его произведений написаны им на русском языке»...<sup>1</sup>

Восприняв от прошлых десятилетий свой неослабный, стойкий интерес к отечественной истории, многонациональная советская литература заметно углубила его в последние годы, отмеченные активным оживлением, интенсивным, подчас даже бурным ростом исторического романа. В этом состоит одна из приметных тенденций современного литературного процесса в большинстве братских литератур советских народов. Творчески развивая плодотворные традиции предшествующих десятилетий, исторический роман еще полнее заявляет о своем национальном многообразии. Тем богаче его современный идейно-художественный опыт, тем шире аналитические возможности и исследовательские плацдармы.

Объясняя генезис исторического романа, Добролюбов заметил, что особенно бурно он «является в то время, когда народное сознание обращается к воспоминанию прошедшей своей жизни,— под влиянием того же направления, при котором развиваются и сами исторические исследования»<sup>2</sup>. Что же обостряет сегодня эту потребность в «воспоминании прошедшей своей жизни», в современном прочтении ее ярчайших страниц и, оставаясь внутренним стимулом развития исторической науки, вызывает нынешнее обогащение многонационального исторического романа?

Тому есть много причин не только литературного, эстетического, но прежде всего общественного порядка.

Повторяя образ В. Луговского, и 60—70-е годы можно также назвать той «серединой века», с высоты которой полнее видится неразрывная связь времен, поколений, традиций, расширяющая горизонты и укрупняющая масштабы художественной мысли о современном нам мире. Восстанавливая эту связь, литература проявляет свое стремление к целостному, синтетическому восприятию эпохи в нерасторжимой преемственности дня нынешнего и минувшего. Таков первый стимул развития исторического романа, чутко уловленный, в частности, Андре Стилем на примере творчества Мориса Симашко.

---

<sup>1</sup> Юрий Яновский. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2. М., «Известия», 1960, с. 420.

<sup>2</sup> Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти томах, т. I. М.—Л., Гослитиздат, 1961, с. 92.

«Если Морис Симашко,— писал он, отмечая увлеченность писателя восточным средневековьем,— ставит своей задачей говорить о прошлом и даже очень отдаленном прошлом пустынь Центральной Азии, то делает это для того, чтобы выявить и исследовать глубокие корни, проследить, как из этих корней прорастает ствол того, что воплотится в жизни Республик Советского Востока»...<sup>1</sup>

Осмысление многовековых судеб народных с высоты социального и духовного опыта зрелого, развитого социализма обострено возросшей потребностью литературы выделить в истории те ее ведущие, направляющие тенденции, которые, пробивая себе дорогу в прошлом, работали на настоящее. Не все и всякие традиции минувших веков созвучны идеалам современности, критериям социалистического гуманизма и нормам социалистической морали, но лишь лучшие из них, прогрессивные, демократические и революционные традиции. Утверждая их сегодня, проза исторической темы действительно участвует в решении возросших идейно-воспитательных задач литературы и искусства.

В борьбе идей прогресса и реакции история никогда не оставалась «ничейной землей», никогда не была нейтральной. Действенность ее участия в современном общественном развитии, в идеологической, политической жизни общества, в научной, культурной деятельности людей и воспитании новых, молодых поколений строителей социализма имел в виду В. И. Ленин, призывая «учиться у уроков истории, не прятаться от ответственности за них, не отмахиваться от них»<sup>2</sup>. Исторический роман, опирающийся на марксистско-ленинское понимание истории, последовательно отстаивающий научные принципы объективного, конкретно-исторического и социально-классового анализа прошлого, не может не быть романом идеологически наступательным. Эта усилившаяся идеологическая наступательность исторического романа также расширяет его идейно-нравственный полифонизм, углубляет современное звучание.

Интенсивное развитие исторического романа, далее, выражает глубинные процессы обогащения современного реализма содержательным качеством историзма ху-

<sup>1</sup> «L'Humanité», 1971, 16.IX.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, с. 419.

дожественной мысли, создающей философию истории, извлекающей ее актуальные идейные и нравственные уроки. Именно поэтому в идеях и образах исторического романа находит свое преломление множество общественных и эстетических проблем современности. Личность и народ, народ и история. Развитие наций и национальных культур. Социалистическая культура как закономерная восприимчивость всего лучшего в многовековом духовном наследии советских народов. Народность, ее истоки и корни, историческое движение и современное идейно-нравственное содержание, связанное с утверждением решающей роли народа как подлинного творца истории, движущей силы общественного прогресса.

Созвучный современности, исторический роман, как и вообще проза исторической темы, является выражением национального самосознания народа, понимания им своего места в движении мировой истории. Тем самым его идеи и образы, преломляя в себе глубинные процессы народной жизни, выражают и утверждают и то огромное, емкое, богатейшее по своему содержанию чувство, которое мы называем сегодня общенациональной гордостью советского человека. Высокое это чувство также направляет творческие искания писателей, в коллективных усилиях создающих своим талантом многонациональную советскую литературу. Переосмысление ею прошлого служит познанию исторических судеб наших братских народов, их многовекового пути к общности и единству, которые сцементированы ныне идеями советского патриотизма и социалистического интернационализма, свершениями ленинской национальной политики. Познание же народом себя, своего места в истории углубляет восприятие современности, помогает видеть «век нынешний и век минувший» в широкой перспективе, в направляющем движении времени, в нерасторжимой преемственности великих гуманистических и революционных традиций национального прошлого, которые активно воздействуют на формирование социального и духовного опыта нынешних поколений.

# II

## „Подлинный и высокохудожественный...“

1

В исследовании путей и судеб исторического романа, его теории и поэтики непреходящее значение имеет творческий опыт тех, кто начинал советскую прозу. Уже первые шаги советского реалистического искусства, связанные с постижением истории, в главном своем содержании отличались идейно-нравственной глубиной, высокой духовной целеустремленностью. Вот как воспринимался, например, по живым свидетельствам современников, историко-революционный фильм «Дворец и крепость», поставленный по сценарию Ольги Форш и историка П. Е. Щеголева. «После многосерийных приключенческих лент и пошловатых салонных кинобоевиков нас так поразил этот суровый, необычный фильм!»<sup>1</sup> — вспоминала Вера Кетлинская. Куда большей, чем фильм, и даже несопоставимой с ним способностью поражать был наделен роман «Одеты камнем», типологически предвосхитивший некоторые новаторские черты советского исторического романа в целом.

Такие черты ясно ощутимы в выборе темы повествования, его героях, образных мотивах, которые пройдут затем через многие и разные произведения, вплоть до самых последних, как, скажем, романы о народовольцах — «Нетерпение» Юрия Трифонова или «Глухая пора листопада» Юрия Давыдова. Зимний дворец — образ российского самодержавия, тупой деспотической силы, сокрушающей человеческие судьбы, враждебной передовым идеям. И Петропавловская крепость — неистреби-

---

<sup>1</sup> «Ольга Форш в воспоминаниях современников». Л., «Советский писатель», 1974, с. 130.

мая память о «первенцах свободы» (повторим это название последнего романа О. Форш, посвященного декабристам), образ мужества и мученичества многих других поколений борцов за народное дело, их самоотвержения и самопожертвования. «Целые часы проводила я в камерах Трубецкого бастиона, в сводчатых коридорах и крохотном треугольном садике Алексеевского рavelина. Мое воображение воскрешало предо мной ужасы, которые хранили эти могильные каменные стены. Словно нравственным долгом стала для меня задача: воскресить и закрепить для будущего то, что русская история забыть не может и не должна»<sup>1</sup>, — рассказывала О. Форш о предыстории своего первого романа спустя три десятилетия.

Глубокое и ценное свидетельство! Обостренная временем историческая память требовала выхода, и выражение ее в слове осознавалось нравственным долгом писателя — таков был мощный творческий стимул к постижению литературой неразрывной связи времен, поколений, традиций, преемственного наследования революционных идеалов прошлого в победных свершениях Великого Октября. Лучше всего об этом сказала сама О. Форш в письме Горькому: «Я счастлива, что вы причисляете меня к зачинателям *нового* исторического романа. В этом именно полагаю свое настоящее *дело*. Думаю, что в «Одеты камнем» кое-что угадано верно. Во всяком случае, думаю, правильнее укрепившись на *сегодня*, взорвать все пограничные столбы, проставленные временем, так, чтобы в *сегодня* проступило вчера. Живое все ведь забирается и живет. И хоть мы только сейчас, но века — в нас (а не сами по себе, как полагаюсь раньше)»<sup>2</sup>.

Такая преемственная связь истории и современности в романе «Одеты камнем» подчеркивалась самой композицией повествования, захватывающей как время основного сюжетного действия, так и время его создания писателем. Воскрешая «многострадальную память друга», герой-повествователь рассказывает о прошлом «без отсекновения само собой вступающей современности», очевидцем которой он стал на склоне лет. При этом не он,

<sup>1</sup> Ольга Форш. Собр. соч. в 8-ми томах, т. I. М.—Л., Гослитиздат, 1962, с. 32.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», т. 70, с. 588.

«совсем заурядный, не умный и не глупый человек, неудавшийся художник и офицер», становится звеном, соединяющим прошлое с настоящим. Переключка эпох замыкается на исторически доподлинном герое романа — революционере-шестидесятнике, «тайнственном узнике» Алексеевского равелина<sup>1</sup>, трагической жертве беззакония и произвола царизма.

В истории литературы отстоялись заслуженно высокие оценки романа «Одеты камнем», хотя некоторые авторы и сопровождали их подчас разного рода оговорками. Так, М. Серебрянский указывал на «склонность О. Форш к героям и психологическим типам в духе образов Достоевского»<sup>2</sup>. Р. Мессер писала о «борьбе реальных исторических наблюдений, обобщений и традиций с символистскими предрассудками»<sup>3</sup>. С. Петров вменял в недостаток роману исходную сюжетную коллизию: обвинение в низости, брошенное Александру II Михаилом Бейдеманом на балу в Смольном институте. Такое «столкновение честного и чистого юноши и пошлого обольстителя», считает исследователь, носит «более моральный, чем социально-политический характер. О революционной деятельности Бейдемана, о его политических взглядах и планах рассказано очень глухо. Форш слишком увлеклась образом и нравственными переживаниями предателя Бейдемана — его друга Русанина, дожившего до Октябрьской революции и раскаявшегося. Историко-революционная тема оказалась несколько отодвинутой нравственно-психологической...»<sup>4</sup>

Нет нужды обстоятельно оспаривать первое суждение, тем более что оно касается не столько романа «Одеты камнем», сколько идей и образов Достоевского, упрощенному толкованию которых литературоведение и критика 30-х годов отдали известную дань. Не будем останавливаться подробно и на втором, явно завышаю-

---

<sup>1</sup> «Тайнственный узник (Михаил Степанович Бейдеман). Глава из книги об Алексеевском равелине» — так называлась брошюра П. Е. Щеголева (Пг., «Былое», 1919), впервые рассказавшая о «деле» Михаила Бейдемана.

<sup>2</sup> М. Серебрянский. Советский исторический роман. М., Гослитиздат, 1936, с. 136.

<sup>3</sup> Р. Мессер. Советская историческая проза. Л., «Советский писатель», 1955, с. 82.

<sup>4</sup> С. М. Петров. Советский исторический роман. М., «Советский писатель», 1958, с. 156—157.

шем значение «символистских предрассудков» в поэтике романа и списывающем на их счет ту подчас усложненную образную символику, которая помогает в одних случаях сюжетному сцеплению разновременных пластов повествования, в других — гротескному изображению «бывших» (вроде генерала-от-инфантерии Горецкого 2-го), в третьих — психологическому обоснованию нравственной вины героя-повествователя и безумия, которое настигает его как возмездие и за предательство Михаила Бейдемана, и за измену самому себе, так и оставшемуся «невывраженным художником». Но стоит остановиться на последнем упреке — в подмене историко-революционной темы романа темой нравственно-психологической.

Революционная деятельность героя романа и впрямь не показана писательницей, что, впрочем, вполне объяснялось достаточно скудным объемом сведений о жизни Михаила Бейдемана. Предположительное пребывание в войсках Гарибальди, работа в герценовской Вольной русской типографии в Лондоне, возможный замысел царубийства — едва ли не все, чем располагала историческая наука. Затем последовало то, что составило сюжет романа: арест на границе, при возвращении в Россию в 1861 году и пожизненное, без суда и следствия, заключение впредь до особого распоряжения, которого «не последовало ни-ко-гда!». Для изображения революционной деятельности, право же, немного, да и столь немногое дается О. Форш через исповедь вымышленного Сергея Русанина: неправдоподобно было бы знать о Михаиле Бейдемани больше, чем знает он, верноподданный дворянин, монархист по убеждению... Все это, однако, — лишь частичное объяснение своеобразной переработки исторического материала в романе «Одежды камнем». Главное состоит в том, что тема революционной борьбы сознательно решалась О. Форш как тема революционной нравственности, воплощенной в образе Михаила Бейдемана, чей «страстный, глубокий характер» устремлен, «как стрела, к единой цели».

Для соглядатая Русанина такая устремленность, самозабвенная готовность «сложить свои силы на освобождение и радость всеобщую» — не более чем фанатизм. И это не удивительно: называя своего друга-врага «жестоким», «злым фанатиком», он выражает не просто сословное непонимание революционных идей, но и враждебное неприятие революционной морали. Непосредст-

венно на рубеже Великого Октября идеологи контрреволюции предпринимали против нее самые бешеные атаки и, ослепленные классовой ненавистью, изобличали уже не только «одержимость, бесноватость» русских революционеров, но самую «природу русского человека», мистически благоприятную «для антихристовых соблазнов»<sup>1</sup>.

Нравственный аспект темы имел, таким образом, для О. Форш не отвлеченно морализаторский, но актуальный идеологический смысл. Не случайно поэтому одной из кульминаций действия стала у нее сцена спора Михаила Бейдемана с Достоевским, в ходе которого иллюзорным поискам примирения с действительностью, компромиссного выхода из ее драм противопоставлена непреклонная воля к социально-активному действию в истории и даже «добровольная смерть за свободу» как единственно возможный выбор в борьбе «против зла и насилия жизни». Не случайно и то, что оппонентом Бейдеману избран не кто иной, как Достоевский. Не забудем: именно Достоевскому принадлежит (высказанное в «Дневнике писателя») сомнение в нравственности революционной борьбы, в высоте морального кодекса русских революционеров. И именно он в участниках петербургской демонстрации 6 декабря 1876 года у Казанского собора, демонстрации, которой «русская революция впервые вышла на улицу»<sup>2</sup>, увидел «лишь «настеганное стадо» в руках каких-то хитрых мошенников... Без сомнения, тут дурь, злостная и безнравственная (курсив мой. — В. О.), обезьянья подражательность с чужого голоса»...<sup>3</sup>

Задолго до героя Ольги Форш с подобными воззрениями Достоевского убежденно спорил Андрей Кожухов из одноименного романа С. Степняка-Кравчинского: «Мы делаем что можем в настоящем; мы показали пример мужественного восстания, которое никогда не пропадет для поращенной страны. Скажу даже, что мы возвратили русским самоуважение, спасли честь русского имени, которое перестало быть синонимом раба». И много после этот же спор продолжает в романе Ю. Трифонова «Нетерпение» Андрей Желябов: «Мое

<sup>1</sup> Николай Бердяев. Духи русской революции, с. 20, 17.

<sup>2</sup> М. Н. Покровский. Избр. произв. в 4-х книгах, кн. 4. М., «Мысль», 1967, с. 73.

<sup>3</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. XI. СПб., 1882, с. 390.

мнение таково: русские революционеры как раз *возродили* чувство чести в народе. . . Все эти революционные вспышки, которые мы наблюдали, есть взрывы оскорбленного чувства чести. . . Революционеры первые сказали: довольно! Нельзя сечь русского человека безнаказанно». . . Три разных героя, разделенных в истории литературы десятилетиями, но с одинаковой силой воли, страсти и убеждения отталкивающихся от одного общего первоисточника. И это говорит не о чем ином, как о неослабной актуальности спора с теми реакционными сторонами в философских взглядах и политических позициях Достоевского, подхватывая которые («. . . архискверное подражание архискверному Достоевскому»<sup>1</sup>), и идеологическая контрреволюция на рубеже Великого Октября, и антисоветская пропаганда последующих лет, вплоть до настоящего времени, разыгрывали один из излюбленных своих фарсов, стремясь присвоить могучий гений художника, выхолостить, перекроить на свой лад и вкус его наследие, сводимое лишь к тому, что чуждо и враждебно революции. «. . . В Достоевском нельзя не видеть пророка русской революции», предсказавшего «торжество не только шигалевщины, но и смердяковщины»<sup>2</sup>, — писал тот же Н. Бердяев.

Спором Михаила Бейдемана с Достоевским О. Форш сознательно включала свое повествование в широкое русло революционно-демократических традиций русской литературы, опозитизировавшей героиню борьбы с самодержавием, притягательную силу ее социальных и незамутненную чистоту нравственных идеалов. «Моя честь — честь человека, а не офицера», — так определяет Михаил Бейдеман один из принципов новой революционной морали, несовместимой с охранительским культом сословных условностей. То, что принималось Русаниным за фанатизм, для него означало преданность революционной идее. В этом — основа нравственного возвышения героя романа, которое на склоне лет признает и Сергей Русанин. Для последнего это равносильно признанию за Михаилом Бейдеманом правды истории.

Полнозвучным выражением этой правды повествованию Ольги Форш близок роман Юрия Тынянова «Кюхля». «Роман о декабристах, и у нас нет другого произведе-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 48, с. 295.

<sup>2</sup> Николай Бердяев. Духи русской революции, с. 11, 24.

дения, которое так легко, так душевно, так многозначительно по осмыслению рисовало бы картину трагедии первых русских революционеров»<sup>1</sup>, — сказал о нем К. Федин уже в то время, когда романы и повести о декабристах составили солидную библиотеку.

Видное место в ней занимает последний роман О. Форш «Первенцы свободы», созданный четверть века спустя после «Кюхли». Рискованная, казалось бы, «дистанция времени», но в данном случае она лишь ярче выявляет те качества тыняновской прозы, с кристаллизацией которых в советском историческом романе в целом связано становление и углубление новаторских черт.

Они вовсе не в том, в чем видит их З. Удонова, автор упоминавшейся выше работы. На ее взгляд, и О. Форш и Ю. Тынянова «в жизни исторического деятеля... меньше всего интересует личная, интимная сторона... Они рисуют своих героев как выразителей определенного этапа освободительного движения»<sup>2</sup>. Полагая так, З. Удонова по сути дела всего лишь повторяет вульгарно-социологические представления, имевшие место в критике 20-х годов и сказавшиеся, в частности, на понимании некоторыми рецензентами романа «Кюхля». «Мы проходим равнодушно мимо всего, чем отмечена личная жизнь исторического деятеля, мимо частных и душевных переживаний, ничего не прибавляющих к пониманию социальных явлений его эпохи»<sup>3</sup>, — писал, рецензируя роман, П. С. Коган. Как видим, иные теоретические заблуждения обладают поразительной инерцией устойчивости, чреватой в творческой практике опасностью схематизма. Такую опасность преднамеренной ориентации на схематизм чутко уловил Александр Довженко в период работы над кинофильмом о Мичурине. «Нам... интересна только научно-гражданская сторона жизни человека», — записал он в дневнике услышанное о фильме. И сопроводил запись недоуменным вопросом: «Почему это так?» Тем энергичнее протестовал он против подобных призывов к забвению всего «личного, частного в жизни великих людей»<sup>4</sup>, что, вживаясь в образ

<sup>1</sup> «Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи», с. 188.

<sup>2</sup> З. Удонова. Основные этапы развития советского исторического романа, с. 22.

<sup>3</sup> «На литературном посту», 1927, № 2, с. 41.

<sup>4</sup> «Дніпро», 1962, № 12, с. 129.

Мичурина, горячо ратовал за полноту художественного изображения исторического героя.

И «выразитель... этапа» прежде всего человек неповторимой судьбы. Лишать его образ индивидуального, личного начала — значит обрекать на служебную роль в произведении, а само произведение превращать в заданную иллюстрацию к эпохе. Юрий Тынянов в романе «Кюхля» шел прямо противоположным путем. «Главной задачей было для меня, — писал он Горькому, — дать людей эпохи, не археологически их реконструировав («археология» в историческом романе ведет к ощущению актера, играющего в подлинном, взятом напрокат костюме), а как бы влезая в их положение... Тогда и читатель уже должен пойти не за автором, а за его героями»<sup>1</sup>.

Художественное открытие Ю. Тынянова состояло ни в чем ином, как в глубоком психологическом проникновении в образ, характер, личность невыдуманного героя, которого, подчеркивал он, вернуло истории «только... наше советское время, собирающее все ценности предыдущих поколений». Тем и значителен созданный в романе образ Вильгельма Кюхельбекера, что «пропавший без вести, уничтоженный самодержавием, осмеянный понаслышке»<sup>2</sup> поэт-декабрист обрел на его страницах «вторую жизнь», исполненную напряженного духовного поиска, драматизма личной судьбы. И, наоборот, недостатком романа «Первенцы свободы» О. Форш обернулось как раз то, что З. Удонова поставила в заслугу писательнице, посчитав, будто ее вовсе «не интересуют личные взаимоотношения героев, быт и нравы эпохи, все внимание она сосредоточила на передаче идейного содержания декабристского движения»<sup>3</sup>. Словно «идейное содержание» движения существует само по себе, в чистом виде, отдельно и независимо от людей, в чьих умах оно только и преломляется! Ослабленность «человековедческого» начала в «Первенцах свободы» столь категоричным выводом исследователя явно преувеличена, но она безусловно имеет место. Как только, не в пример трилогии о Радищеве («Якобинский заквас», «Казанская помещица», «Пагубная книга»),

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 70, с. 455—456.

<sup>2</sup> «Литературный современник», 1938, № 10, с. 222.

<sup>3</sup> З. Удонова. Основные этапы развития советского исторического романа, с. 24.

О. Форш лишила героев своего последнего романа истории характеров, повествование о них превратилось в хронику эпохи, насыщенную движением событий, но не судеб. Художественного первооткрытия темы, отличавшего роман «Одеты камнем», здесь не состоялось. И это при всем том, что многое в романе «Первенцы свободы» увидено свежим и зорким взглядом, передано точным и выразительным словом.

Иное дело «Кюхля» — образец романа, преломившего, как отмечала критика 30-х годов, историю «в индивидуальной судьбе человека». И хотя такой «творческий метод изображения исторических событий главным образом сквозь психологию отдельного лица»<sup>1</sup> не всегда встречал понимание и поддержку, тыняновский Кюхельбекер был и остался первым литературным персонажем, который типически воплотил героиню и трагедию декабристской эпохи, передал ее «дум высокое стремленье».

Известны слова Л. Толстого о Сергее Муравьеве-Апостоле: «...один из лучших людей своего, да и всякого, времени»<sup>2</sup>. Справедливо будет отнести их и к обобщенному образу революционера-декабриста, в нравственном облике которого отпечатались лучшие черты поколения. Ведь «если поэзия декабристов была исторически в значительной мере заслонена творчеством их гениальных современников — Жуковского, Грибоедова и Пушкина, если политические концепции декабристов устарели уже для поколения Белинского и Герцена, то именно в создании совершенно нового для России *типа человека* вклад их в русскую культуру оказался непреходящим и своим приближением к норме, к идеалу напоминающим вклад Пушкина в русскую поэзию»<sup>3</sup>. Психологическая правда характера, созданного Ю. Тыняновым, совпадала таким образом с социальной правдой истории, необратимо вовлекавшей все честное и совестьное в водоворот времени, «которое радостно шагало по Петровской площади» в день, ставший для героя романа его зенитом.

<sup>1</sup> М. Серебрянский. Советский исторический роман, с. 113.

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 31. М., Гослитиздат, 1954, с. 72.

<sup>3</sup> Ю. М. Лотман. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). — В кн.: «Литературное наследие декабристов». Л., «Наука», 1975, с. 69.

В печальном герценовском мартирологе, который открывается именем повешенного Рылеева и завершается именем погибшего на Кавказе Бестужева-Марлинского, более всего поражает молодость тех, кому царизм уготовил «ужасный, скорбный удел»<sup>1</sup>. Из пятерых казненных декабристов старшему было 33, младшему 23 года. Вильгельму Кюхельбекеру в звездный час его жизни, запечатленный романом «Кюхля», было 28 лет. И все эти годы, начиная с лицейской юности, насыщены страстью души, напряжением мысли, беспокойством совести. «Еще в лицее начинается деятельность Кюхельбекера, приведшая как его, так и Пущина, в ряды декабристов»<sup>2</sup>, — отмечал Ю. Тынянов-ученый. А как писатель психологически убедительно показал в романе, что «декабристский заквас» Вильгельма Кюхельбекера возник на русской почве и выразил обостренное патристическое самосознание, неспособное мириться с деспотизмом, принимать крепостнический миропорядок. Но «рабство, самое подлинное, унижающее человека, окружало его» повсюду, не оставляя и малого глотка свежего воздуха. «Все жили в каком-то безвоздушном пространстве и чего-то ждали». Сама действительность царизма, удушающая атмосфера аракчеевщины направляют порыв к свободе, наполняют его социальным содержанием.

Глубокая истина истории заключена в том, что тыняновский Кюхельбекер создан как характер не только романтически устремленный, но и драматически противоречивый. И то и другое имеет свои корни в дворянской революционности, отражает ее ограниченность и непоследовательность. Это мастерски показано в главе «Деревня», где иллюзорность сближения с народом подчеркнута не столько даже маскарадной (рубаха и порты) одеждой Кюхельбекера («Барин чудачит, — фыркала девичья»), сколько его обезоруженностью перед трезвым умом деревенского мудреца, так отвечающего на пылкие признания в любви к крестьянам и даже зависти им:

« — Нет, — строго сказал Иван, — ты барин хороший, но завидовать хрестьянству это смех. Нешто солдат еще — тот может завидовать, да клейменный, каторж-

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 208.

<sup>2</sup> «Литературный современник», 1938, № 10, с. 173.

ный. Те на кулаке спят. А тебе завидовать крестьянству обидно. Это все одно, что горбтому завидовать. Нет крестьянству хода. А тебе што? Чего завидуешь?

— Я не то сказал, Иван,— проговорил задумчиво Вильгельм,— мне совестно на рабство ваше глядеть.

— Погоди, барин,— подмигнул Иван,— не все в кабале будем. Пугачева сказнили, а глядь — другой подрастет.

Вильгельм невольно содрогнулся. Пугачев пугал его, пожалуй, даже более, чем Аракчеев. . .

Так происходит в романе. А вот как происходило в жизни:

«Чернь же, когда приближалась к рядам, мы всячески старались удалить, опасаясь расстройств солдат и напрасного кровопролития»<sup>1</sup>, — рассказывал Кюхельбекер на следствии, свидетельствуя, что декабристы боялись участия простонародья в событиях на Петровской площади и пытались его предупредить.

Искренне желая свободы народу, декабристы думали завоевать ее только своими руками. Понимая неизбежность жертв, они обрекали на них себя, но страшились крови, пролитой по вине «черни». В такой двойственности — исток их героики подвига и трагедии поражения, воплощением которой выступил тыняновский герой. Так заявила о себе историческая конкретность характеров и обстоятельств, последовательно претворенная писателем в идеях и образах романа и ставшая внутренним качеством художественной мысли.

Но вот что важно подчеркнуть особо, говоря о принципиальном значении романа «Кюхля». Безошибочное чувство историзма не только способствует глубокому проникновению писателя в духовную атмосферу эпохи, помогает воссозданию психологической правды характеров. Оно привносит также и образы повествования пафос социального оптимизма, который направляет писательское понимание прошлого. Освет Великого Октября ложится на события вековой давности и в перспективе последующего движения народной истории обозначает их место в цепи. Лишенный возможности донести эту связь времен, переключку поколений и преемственность революционных традиций прямыми сюжет-

---

<sup>1</sup> См.: М. В. Нечкина. День 14 декабря 1825 года. М., «Мысль», 1975, с. 217.

ными сцеплениями минувшего с настоящим, как это было в романе О. Форш «Одеты камнем» и как будет спустя несколько лет в «Северной повести» К. Паустовского, Ю. Тынянов в ключевых сценах повествования (такова глава «Петровская площадь», непосредственно воспроизводящая восстание декабристов) прибегает к публицистическим приемам и патетическим интонациям, чтобы с их помощью перебросить мост через эпохи.

Новаторство идейно-художественных решений, найденных Ю. Тыняновым, для исторического романа в целом сохраняет отнюдь не внутри-эстетическое, но широкое идеологическое значение. Наглядно и полно выявляет его сопоставление романа «Кюхля» с тематически близкими произведениями литературы и научно-популярной беллетристики, появившимися на волне реакционных традиций и составлявшими часть того антиисторического наследия, которое советский роман решительно отверг уже на первых порах своего развития. Так, исследователями творчества Ю. Тынянова давно отмечено, что роман «Кюхля» вышел к 100-летию восстания декабристов в том же 1925 году, что и книга Г. Чулкова «Мятежники 1825 года» (М., «Современные проблемы»). В широковещательном предисловии к ней автор обещает предпринять критическую переоценку старых концепций, предложить современное понимание давних событий и героев, свободное от «романтических декораций». Под «романтическими декорациями» при этом понимается не что иное, как герценовская оценка декабристов, а «критический» пересмотр ее оказывается на поверку неловко закамуфлированной клеветой. Никак не назвать иначе «психологические портреты», составившие книгу Г. Чулкова. Ни в одном из своих героев не обнаружил автор чистоты порывов, бескорыстия поступков, нравственного обаяния и духовной цельности, в каждом стремился отыскать хоть что-то недостойное уважения, непривлекательное и отталкивающее.

Маниакальная одержимость неприязнью к прекрасным и благородным людям? Не просто. За негативными нравственными оценками автора прослеживается его идейная позиция, стремление лишить первых русских революционеров национальных и исторических корней, объявить декабризм явлением случайным, беспочвенным и чужеродным в условиях российской действитель-

ности. Поэтому и представлен Пестель исключительно как «политический вольнодумец», который получил «свое образование по программе и в духе французских энциклопедистов» и весь «был во власти французских просветительных идей». Поэтому, далее, и в изображении Сергея Муравьева-Апостола ключевым становится эпизод разгрома Черниговского полка, когда «безумный солдат... бросился на раненого Муравьева с криком «Обманщик», угрожая ему штыком»<sup>1</sup>. Эпизод, комментировал Г. Чулков, «знаменателен необычно. Да, в каком-то смысле этот солдат, быть может, накануне веривший каждому слову Муравьева, был прав... Муравьев невольно обманывал, потому что его самого обманула отвлеченная идея, в которую он поверил, как ребенок».

За несколько лет до выхода книги Г. Чулкова его клевету на декабристов по-своему предвосхитил роман Д. С. Мережковского «14 декабря» (СПб, «Огни», 1918). Страх и озлобленность автора перед революцией настоящей породили его ненависть к революционерам прошлого. Не являясь по своему духу монархическим (тот же Николай I явно не пользуется авторской симпатией), роман «14 декабря» остался по существу верно-подданическим и охранительским, лишаящим революционное дело декабристов исторического обоснования и исторической перспективы. Злой волей автора «первенцы свободы», ненавистники деспотизма и крепостничества превращены в хулителей народа, клеветников на его историю и даже в апологетов смирения перед освященной богом властью самодержавия. К этому зовет потомков Сергей Муравьев-Апостол, не иначе как разбоем пьяной ватаги представляя восстание Черниговского полка и предостерегая своими «записками» от повторения совершенных «ошибок».

«Записки С. И. Муравьева-Апостола», составившие большую главу романа «14 декабря», — убогий плод авторского сочинительства. Плод не просто незрелый, а ядовитый, ибо так называемые «записки», как и роман

---

<sup>1</sup> «Безумие» солдата автором книги сильно преувеличено. «Сохранилось предание», что солдат этот «на следствии показал, что препятствовал бегству Сергея Муравьева и за то будто бы произведен в унтеры...» (Натан Эйдельман. Апостол Сергей. Повесть о Сергее Муравьеве-Апостоле. М., Политиздат, 1975, с. 294).

в целом, служат у Д. С. Мережковского беллетристической фальсификации русской истории, клевете на ее великие революционные традиции, контрреволюционной пропаганде религиозного мистицизма. И таково было в целом то идеологическое наследие реакции, в острой борьбе с которым начинал свой путь советский исторический роман, формируя новаторские принципы историзма.

## 2

В утверждении этих принципов значительную роль сыграл роман Алексея Чапыгина «Разин Степан», первым включивший в круг творческих интересов советской литературы историю крестьянских восстаний и тем самым на многие десятилетия предвосхитивший не только произведения собственно «разинской» темы («Степан Разин» С. Злобина, «Я пришел дать вам волю» В. Шукшина), но и такие обращенные к широким народным движениям романы и повести разных лет, как «Повесть о Болотникове» Г. Шторма, «Салават Юлаев» С. Злобина, «Наливайко» И. Ле, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Обреченная воля» В. Лебедева.

Разрабатывая проблемы революционной трагедии, занявшие в их эстетике одно из ключевых положений, Маркс и Энгельс особое внимание уделяли значению и роли крестьянских движений в мировой истории. «... Не надо было допускать, чтобы весь интерес сосредоточивался, как это происходит в твоей драме, на *дворянских* представителях революции, ... а наоборот, весьма существенный активный фон должны были бы составить представители крестьян (особенно их) и революционных элементов городов. Тогда ты также мог бы в гораздо большей степени высказывать устами своих героев как раз наиболее современные идеи в их самой наивной форме. . . Тебе волей-неволей пришлось бы тогда в большей степени *шекспиризировать*, между тем как теперь основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»<sup>1</sup>, — писал К. Маркс Ф. Лас-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 29, с. 484.

салою о его драме «Франц фон Зиккинген». Самое понятие художественного совершенства связывалось у Маркса и Энгельса с точностью конкретно-исторического изображения движущих сил общественного развития, а историзм в их эстетической теории выступил условием реализма, показателем его зрелости, критерием правдивости изображения человека. «В Вашем «Зиккингене», — разъяснял Ф. Энгельс, — взята совершенно правильная установка: главные действующие лица являются действительно представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет... Вы совершенно справедливо выступаете против господствующей ныне *дурной* индивидуализации, которая сводится просто к мелочному умничанью и составляет существенный признак оскудевающей литературы эпигонов. Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, *что* она делает, но и тем, *как* она это делает; и в этом отношении идейному содержанию драмы не по-ередило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу. Характеристика, как она давалась у *древних*, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы неплохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы»...<sup>1</sup>

Не фоном к действию, а собственно действием история крестьянских движений, восстаний и войн впервые стала лишь в советском романе, выдвинувшем своими героями Ивана Болотникова и Степана Разина, Кондратия Булавина и Емельяна Пугачева, Салавата Юлаева, Северина Наливайко, Устима Кармалюка, вдохновителей и предводителей «Колывщины». В изображении их как характеров глубинно народных и подлинно национальных как раз и происходило углубление «шекспировского» элемента, если понимать под ним социальный драматизм человеческих судеб, психологическую глубину раскрытия, реалистическую полноту воссоздания образов героев.

Заинтересованно следя за этим процессом, А. М. Горь-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 29, с. 492—493.

кий настоятельно советовал А. Чапыгину: «Вы не гнушайтесь истории: всякий исторический сюжет, изображенный художником слова по настоящим историческим документам, равен современности...»<sup>1</sup> Следуя горьковскому совету, А. Чапыгин поставил в центр своего эпического повествования реальную историческую фигуру, «одного из представителей мятежного крестьянства»<sup>2</sup>. И тем самым, на своем материале, также включился в острую полемику с идейными концепциями и художественными принципами антиисторизма, в отрицании которых советский роман проявлял научно и творчески новаторский подход к темам и образам народной истории. Эта полемичность была активно поддержана критикой 20—30-х годов. Так, характеризуя народность советского исторического романа, которая «заключается... не только в том, что внимание советского романиста обращено к демократическим массам, но и в самой точке зрения, в социалистической идейной позиции», М. Серебрянский писал о чапыгинском «Разине Степане»: «Когда А. Чапыгин, в соответствии с историей, рисует Степана Разина крупной фигурой и в некоторых местах романа даже идеализирует Разина и его сподвижников, это, как и весь облик героя, ощущается критикой и читателями как элемент явной *polemiki* советского романиста с буржуазно-дворянской литературой и историографией. И это тоже форма вторжения современности в исторический роман, не говоря уже об его общем тоне, о том чувстве исторической перспективы, которое дано в романе как идея революционной преемственности прошлого настоящим»<sup>3</sup>.

К истории разинского восстания А. Чапыгин обратился не первый. Образ Степана Разина, которого еще Пушкин называл «единственным поэтическим лицом русской истории»<sup>4</sup>, был опоэтизирован и русской народной песней, и такими поэтами-демократами, как Д. Садовников, И. Суриков. Однако опора на эту демократическую традицию предполагала наступательный

<sup>1</sup> См.: А. Чапыгин. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3. Л., «Художественная литература», 1968, с. 676.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Поли. собр. соч., т. 38, с. 326.

<sup>3</sup> М. Серебрянский. Советский исторический роман, с. 45, 51.

<sup>4</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. М., «Художественная литература», 1977, с. 112.

спор с противостоящими ей тенденциями, которые — любопытно отметить — исходили из крайних, противоположных классовых позиций авторов, но объективно вели к сходным художественным результатам. Первая, относящаяся к русской литературе XIX века и породившая романы Д. Мордовцева «Великий раскол», «За чьи грехи?», — охранительская и антинародная тенденция изображения разинского восстания как проявления «диких инстинктов хаоса и разрушения». Вторая, восходящая в литературе предреволюционных и первых послеоктябрьских лет к поэме В. Каменского «Степан Разин» и к романам Ал. Алтаева (Ямщиковой) «Стенькина вольница», «Взбаламученная Русь» — антиисторическая поэтизация слепого, анархического начала, разудалой казацкой вольницы, охваченной стихией яростного бунтарства.

Первый адрес полемики обозначен А. Чапыгиным яснее, чем второй. Его Разин выведен подлинно народным вождем, выразителем социального протеста крестьянских низов, холопьего люда, выступивших против самой системы крепостнического гнета, олицетворяемой образами и «царя тишайшего» Алексея Михайловича, и его бояр и воевод. «Социальные отношения древней Руси изображены так, как их еще не изображали предшественники Чапыгина»<sup>1</sup>, — отмечал в этой связи один из первых рецензентов романа.

Историзм характеров и обстоятельств, четкость социальных ориентиров и классовых критериев в их воссоздании и оценке явились крупным идейно-художественным завоеванием советского исторического романа. В повествовании А. Чапыгина они проявились ярким живописанием социальных контрастов эпохи, драматическим изображением классовых антагонизмов, углублявших ту непреодолимую пропасть между трудовым людом и сословными верхами, осознание которой втягивало в борьбу широкие массы народа. Закономерно поэтому, что художественную силу романа «Разин Степан» критика сразу же увидела в изображении восстания как массового народного движения. И в особую заслугу писателю поставила создание обобщенного образа народа, его колоритного национального характера, по-

---

<sup>1</sup> См.: А. Чапыгин. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, с. 683.

казанного исторически конкретно и жизненно многообразно.

Столь же активно была поддержана критикой эпическая широта чапыгинского повествования, многослойность сюжета, захватывающего глубинные пласты народной истории. «С тонким проникновением в эпоху воспроизведены древняя Москва, ее быт, Кремль, царские палаты, жизнь «людишек», социальные отношения того времени, казачьи станицы, быт бояр и холопов, поход в Персию, дьяки, стрельцы»<sup>1</sup>, — писал А. Воронский. А Н. Я. Берковский, словно бы предвосхищая горьковское образное определение «шелками вытканый», говорил о мастерстве словесной живописи, искусством которой, на его взгляд, А. Чапыгин владеет в совершенстве: «Старинная речь воспроизводится во всей широте народного обихода, без чистки и без вымарок, «натурная», крепкая... Эта речь, ворочаясь на просторах чапыгинского романа, делает для нас историческую тему максимально приоткрытой, будто заголосили трехсотлетние мембраны, на которые был наговорен, напет говор семнадцатого века»<sup>2</sup>.

Все это справедливо. И, однако, если о произведении А. Чапыгина судить с расстояния прошедшего полувека и с высоты идейно-художественного опыта, накопленного литературой исторической темы, то трудно не разделить суждений Ю. Андреева о том, что роман «Разин Степан» «обладает крупнейшими достоинствами и крупнейшими же недостатками. Объективности ради о них необходимо говорить так же прямо и обстоятельно, как и о достоинствах. Тогда будет видно, какие трудности пришлось преодолеть жанру в его развитии»<sup>3</sup>. Не останавливая внимания на избыточности языковой стилизации, которая, при всей высокой культуре письма, все же имеет место в романе, на перенасыщенности ряда батальных и особенно бытовых сцен натуралистическими элементами, на не всегда оправданной усложненности диалогической формы повествования (в той или иной мере это отмечено во всех без исключения работах о творчестве А. Чапыгина), стоит особо выделить развитую писателем концепцию личности и народа. И, воз-

<sup>1</sup> «Красная новь», 1927, № 1, с. 228.

<sup>2</sup> См.: А. Чапыгин. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, с. 683—684.

<sup>3</sup> Ю. А. Андреев. Русский советский исторический роман. 20—30-е годы. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 46.

вращаясь к приведенной выше оценке романа М. Се-ребрянским, оговорить, что романтизация Разина и его сподвижников, поставленная в заслугу А. Чапыгину, на деле не везде оборачивается достоинством.

Бесспорно: создание подлинно народного характера Степана Разина и эпически масштабного образа самого народа — принципиальное художественное открытие писателя. Но при всем том его Разин нередко вознесен над ведомыми массами, поставлен не среди них, а над ними. Отсюда — налет идеализации его образа, любованье колоритом незаурядной «натуры», привнесение «демонического» начала в характер. О нем не скажешь словами Добролюбова, что «историческая личность, даже и великая, составляет не более как искру, которая может взорвать порох, но не воспламенит камней, и сама тотчас потухнет, если не встретит материала, скоро загорающегося... этот материал всегда подготавливается обстоятельствами исторического развития народа и... вследствие исторических-то обстоятельств и являются личности, выражающие в себе потребности общества и времени»<sup>1</sup>. Чапыгинский Разин — не искорка, он самый порох.

Такое изображение народного героя не в народе, а над народом давало повод к творческому спору. Вольной или невольной полемикой с романтизацией Разина А. Чапыгиным могут быть, например, восприняты «Повесть о Болотникове» Георгия Шторма и роман «Салават Юлаев» Степана Злобина, хотя, скорее всего, это вряд ли входило в замысел писателей. Дело, однако, не в субъективных исходных намерениях, а в объективно существующих отличительных особенностях поиска, которым шел каждый из них.

Георгий Шторм на относительно небольшом плацдарме повествования создал развернутую панораму эпохи, густо насыщенную бурными, стремительно развивающимися событиями. И хотя во многих из них — скажем, в свержении Самозванца, изгнании из Москвы пришлых поляков, последующем воцарении Василия Шуйского — Иван Болотников никак не участвует, все эти события по-своему преломляются в полной превратностей судьбе сначала беглого холопа и невольника на

---

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 2. М.—Л., Гослитиздат, 1962, с. 274—275.

турецкой галере, прошедшего несчетные дни «полонного терпения», а затем крестьянского «большого воеводы», дерзко замыслившего «бояр, дворянство, приказных, неправду их силой порушить!».

Казалось бы, сама жизнь невыдуманного героя, его необыкновенные злоключения и долгие странствия по миру подсказывали писателю увлекательный приключенческий, даже авантурный сюжет. Г. Шторм не воспользовался им: жизненный путь Болотникова прочерчен у него как бы пунктиром. Каждая из глав «Повести о Болотникове» не столько «романна», сколько новеллистична, причем дробная эпизодичность обнаруживается и в пределах отдельно взятой главы-новеллы. В таком построении повествования был свой художнический расчет, из многих и разных слагаемых выводящий их равнодействующую величину — вызревающее в герое стремление положить конец «крестьянской кабале на Руси», «воли добыть, сколь силы моей достанет!». Оно рождено в сознании Болотникова необратимым ходом событий, вознесших его на свой вспененный гребень, размахом народного движения, развернувшегося в то Смутное время русской истории, когда «пошло все на потряс. Замутилось так, что ни земли, ни неба не видно людям».

Принципиальное значение имело для писателя сопряжение в сюжете повествования фигур Ивана Болотникова и многолетнего узника неаполитанской тюрьмы, которого «звали Фомой Кампанеллой». Мечта монаха-философа о будущем человечества отзывается в Болотникове видением «Града Солнешного» как воплощения «правды холопей». Затем, в финале повествования, «смрадной дыры» Кампанеллы достигает весть о том, как «во время смуты в Московии... какой-то человек поднял простой народ, едва не взял Москвы, но потом его одолели и замучили в ссылке».

Однако панорамному взгляду на историю в «Повести о Болотникове» принесена непомерная жертва — неповторимая индивидуальность заглавного героя, личностное начало его характера. И прав Ю. Андреев, призывающий не довольствоваться «указанием только положительных сторон романа», который действительно передает «массовый характер и широчайший размах крестьянского повстанческого движения», но «не оставляет в памяти яркого, величественного образа Болотни-

кова. За внешним рисунком остается нераскрытым внутренний, духовный мир этого необыкновенного человека»<sup>1</sup>. Отличаясь, таким образом, от романа А. Чапыгина большей реалистической строгостью в изображении исторического героя, «Повесть о Болотникове» уступает ему в глубине «человековедческого» раскрытия характера, который существует как бы отдельно от обстоятельств, потеснен событиями.

К органичному единству характеров и обстоятельств настойчиво шел Степан Злобин в романе «Салават Юлаев». «Автор не настаивает, что Салават был именно таков, как изображен повестью, однако глубоко убежден, что социально-историческая обстановка того времени могла создать отношения и характеры, сходные с представленными в книге; иными словами — автор надеется, что за прошедшим столетием сумел разглядеть лицо бунтарей — предшественников организованного революционного движения»<sup>2</sup>, — писал он в послесловии к первому изданию романа, тогда еще называя его повестью. В этом суждении писателя обращает на себя внимание намеренно акцентируемая мысль о зависимости характеров от условий сформировавшего их времени. Об этом думал С. Злобин, обстоятельно воссоздавая колоритный мир башкирских аулов, кочевков и стаповый, живописуя быт заводского люда, крестьян и казаков, включая в сюжет сцены скитаний юного Салавата «вдоль по Янку до самых калмыцких степей» — домысел, который необходим в повествовании для того, чтобы погрузить пытливую и зоркую мысль героя в жизнь «разных народов «под рукой» русской царицы», дать ему послушаться и наглядеться «такого, что сама рука тянулась за пояс к кинжалу, чтобы дружно вместе с острой сталью вступить за слабого, обиженного и забитого нуждой, будь то татарин, кайсак, калмык или даже гяур... Да и гяурам жилось не хуже ли, чем другим? У чувашей отнимали их веру, калмыки платили ясак, у башкир отрезали клочок за клочком широкую степь и богатый лес, а у гяур, у которых нечего было уже отнять, отнимали последнее — волю: ими торговали, как

<sup>1</sup> Ю. А. Андреев. Русский советский исторический роман, с. 56.

<sup>2</sup> Степан Злобин. Салават Юлаев. М.—Л., Госиздат, 1929, с. 312.

лошадьми, их продавали. . . Не раз у ночных бурлацких костров слышал Салават разные страшные рассказы беглых солдат и каторжников о том, за что их послали в каторгу, почему бежали они от солдатчины»<sup>1</sup>. Все это откладывается в сознании и душе героя, психологически подготавливает его к тому, чтобы сначала самому воспламениться «бунтовщицкой идеей уничтожения баев и заводчиков», а потом, став сподвижником Пугачева, воспламенять ею своих соплеменников. Столь же необходимо повествованию и воспроизведение некоторых ключевых событий, сопутствовавших подъему пугачевского восстания, его победам и поражению, — подчиняясь их внутренней логике, Салават вырастает в искусного военачальника, народного предводителя, умеющего «подхватить каждую искру недовольства и разжечь ею горы и степи».

За десять довоенных лет, минувших после первого издания, «Салават Юлаев» только на русском языке выходил восемь раз. Но, несмотря на такой очевидный успех, девятое издание 1941 года С. Злобин выпустил в существенно переработанном виде. Третью, и снова значительную, переработку он осуществил в издании 1953 года. Чего же добивался писатель, почти вдвое увеличивая объем романа, чем отличается его последняя редакция от первой? Не вдаваясь в детальные текстологические сопоставления<sup>2</sup>, выделим главное направление работ.

Сохраняя неизменной сюжетную канву романа, С. Злобин с каждой редакцией дополнял его главами, включающими в повествование все новые пласты исторической действительности. Характер Салавата при этом ни в чем существенном не изменялся, но обстоятельства, в которых он проявлял себя, разрабатывались и шире и глубже. Появлялись сцены, изнутри раскрывающие острые классовые противоречия жизни башкирского народа, социальную неоднородность пугачевского движения, подробнее излагалась история восстания, его

---

<sup>1</sup> Цитирую по первому изданию, не учитывая последующих изменений, внесенных в текст при стилистической редакции в ходе двукратной переделки романа писателем.

<sup>2</sup> Множество интересных наблюдений и выводов высказано на этот счет в статье Г. Ленобля «Три варианта исторического романа. Ст. Злобин в работе над «Салаватом Юлаевым». (См.: Г. Ленобль. Писатель и его работа. М., «Советский писатель», 1966).

подъема и спада. Укрупнялись образы Пугачева и его ближайших сподвижников, а также фигуры некоторых других, прежде эпизодических героев. Прежние боевые эпизоды, воспроизводившие ход крестьянской войны, разрастались в массовые батальные картины. И все это, взятое вместе, даже при возникающих подчас излишествах описательности, служило одной единственной цели — органичнее включить Салавата Юлаева в эпоху и среду и в соотношении с ними полнее раскрыть социальные мотивы, психологические предпосылки его действий и поступков, душевных движений. Тем самым углублялась художественная концепция личности, народа, истории, и, как знать, не в процессе ли этого углубления возникла у С. Злобина потребность уже не в косвенном, опосредованном, а открытом, прямом споре с романом А. Чапыгина «Разин Степан».

Этот спор он предпринял романом «Степан Разин». «После «Петра Первого» А. Н. Толстого... едва ли не самый крупный и сильный роман во всей нашей художественно-исторической литературе»<sup>1</sup>, — писал о нем Г. Ленобль. Не будем решать здесь, в какой мере такая увлеченность критика отвечала объективной ценности произведения. Важнее подчеркнуть другое: спор произведениями, созданными на общем материале, оказался куда более убедительным и плодотворным, нежели раздраженное непризнание за романом А. Чапыгина «Разин Степан» каких бы то ни было художественных достоинств, проявленное С. Злобиным-критиком<sup>2</sup>.

В отличие от А. Чапыгина, щедро и вольно, на высоком эмоциональном подъеме живописавшего непосредственные события разинского восстания, С. Злобин, следуя своей обстоятельной аналитической манере, много внимания отдает его предыстории, исследованию социальных и психологических предпосылок. Если чапыгинский Разин монолитен в том смысле, что писателя прежде всего интересуют наивысшие точки напряжения, когда дух и воля героя, его сущность проявляются наиболее концентрированно, то у С. Злобина глубже разработана история характера: его Разин дан в движении,

<sup>1</sup> Г. Ленобль. История и литература. 2-е изд. М., «Художественная литература», 1977, с. 224.

<sup>2</sup> См.: Ст. Злобин. Воспитательное значение советской художественно-исторической литературы. — В сб. «О детской литературе», М.—Л., Детгиз, 1950.

в развитии, в борьбе внутренних противоречий, проходящих через сознание и душу героя. Если, далее, у А. Чапыгина Разин возвышен над массой, «громовым голосом» ведет ее за собой, то у С. Злобина он нередко растворяется в ней и сам становится ведомым ею, потому что, плоть от плоти народной, выражает ее волю к борьбе, впитал в себя не только ее силу, но и слабость. И, наконец, если А. Чапыгин, создавая характер, привносит в повествование элементы романтической поэтизации героя, то С. Злобин последовательно идет по пути углубления социально-аналитического качества реализма.

Однако, отмечая столь разительную несхожесть художественных решений, неверно было бы воспринимать оба романа в их непрременном противостоянии. В широком русле развития литературы, перед лицом многообразия стилей и форм реализма романы А. Чапыгина «Разин Степан» и С. Злобина «Степан Разин» являют собой как бы две точки, расположенные на одной восходящей линии художественных исканий, и ни в коей мере не исключают друг друга. Как, равным образом, их вместе ни в коей мере не исключает и третий роман — «Я пришел дать вам волю» Василия Шукшина.

Продолжая большие и стойкие реалистические традиции советского романа в решении «разинской» темы, В. Шукшин передал своим повествованием широкий, как неоглядный волжский простор, размах крестьянской войны, в которую неудержимо перерастает стихия казачьего бунта. «Приходили новые и новые тысячи крестьян. Поднялась мордва, чуваша... Теперь уже тридцать тысяч шло под знаменами Степана Разина. Полыхала вся средняя Волга. Горели усадьбы помещиков, бояр. Имущество их, казна городов, товары купцов — все раздавалось неимущим, и новые тысячи поднимались и шли под могучую руку заступника своего». На вспененном гребне этих, «как ураган», событий бунтарь вырастает в вождя, в котором народ познает себя, свою силу, как ни ослаблена она то «хмельной радостью» недолгой победы или неутоленной жаждой слепой мести, то неумением достичь единства или наивностью социальных идеалов. Потому как ни кричащи контрасты буйной природы, незаурядного характера, из которых соткан образ Степана Разина, как ни высоки его взлеты и круты падения, они подобны неослабным порывам бу-

ри, могучие раскаты которой уже не заглушить в памяти народной.

Как и другие любимые герои В. Шукшина, его Разин поистине одержим стремлением доискаться смысла жизни, проникнуть в истины бытия. «Совершенная внутренняя свобода Разина, постоянная работа ума, беспокойная натура — силы, которые сшибали его с мыслями трудными, неразрешимыми. То он не понимал, почему царь — царь, то злился и негодовал: как это — люди могут быть подневольными, но при этом — живут, смеются, рожают детей... То он вдруг перестал понимать смерть — человека нету. Как это? Совсем?.. Для чего же все было? Для чего он жил?» В этом напряжении мысли «крутая, устремленная к далекой цели, неистребимая воля его» проявляется не менее напористо и нетерпеливо, чем в деятельной энергии, направленной на то, чтобы покачнуть, свалить «бородатую, разопревшую в бане лесовую Русь». Об этом сокровенном думает последнюю думу закованный в цепи атаман, отстаивая свою правду перед предавшим его бывшим другом.

« — Хотел дать людям волю, Фрол. Я не скрытничаяю, всем говорил. И тебе говорил, ты только не захотел понять. Мог-то ты мог — не захотел.

— А чего из этого вышло? — Вот это, главное, и хотел — не спросить — сказать хотел Фрол.

— А чего вышло? Я дал волю, — убежденно сказал Степан.

— Как это?

— Дал волю... Берите!»

Сопоставим: о том же — о правом деле своей жизни — говорит и Иван Болотников у Веры Пановой, в отрывке из задуманной, но неосуществленной книги «Начинался век XVII». И тем дороже ему эти постигнутые истины жизни и истории, что дались не сами собой, но были взяты с бою — в крутом, неуступчивом споре, который то и дело затевает с Болотниковым «дорогой друг», «сочувственный товарищ, соперник и спорщик» Истома Пашков.

« — Ну разобьют, — ответил Болотников, — ну смерть, так что ж? Зато скажут про нас: они самые первые были, они смуту начали, которой не кончиться и за полтыщи лет.

— Начать-то начали, — сказал Истома, — а дальше

кто нашу хоругвь понесет? Не вижу тех людей. В ватаге нашей и то не вижу.

— Плохо смотришь,— стоял Болотников на своем,— смотри хорошо — увидишь»... .

Иной образный строй речи, иная повествовательная интонация, но суть — одна. И восходит она в обоих случаях к тем драматическим эпизодам из финальной главы романа А. Чапыгина, которые воссоздают Разина в последние его дни, гордо переносящим нечеловеческие истязания. «...Пытаешь за правду — пошто же боишься народу показати? А коли боишься, понимай: творишь неправду, беззаконие чинишь, от страху перед правдой народ изводишь...» — клянет воеводу-мучителя пономарь Трошка, выражая народное понимание крестьянской войны, народное отношение к личности ее вождя. И сам герой из народа, видевшего в Разине своего заступника, словно бы набирается от него, истязуемого, сил для мужества, отваживаясь записать в память потомкам «пытошные слова» нестигаемого атамана, в которых тот прозревает будущее Руси: «Мой тебе клад надобен? Тот клад не в земле, а на земле. Тот клад — весь русский народ! Секите меня на ключё, не дрогну. Живу я не вашей радостью... Пожого вам не залить по Руси ни водой, ни кровью, от того пожого, 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 голутьбы неволю скинуть...»

Непреднамеренная эта переключка — загляд в будущее — глубоко закономерна. В ней движение традиции, отвергающей исторический фатализм и утверждающей социальный оптимизм истории, который советский роман положил в основу своей философской концепции, сделал своим идейно-нравственным пафосом.

### 3

Первые мастера исторического романа в русской советской литературе могли опереться в своих творческих исканиях на богатейший опыт реализма, накопленный классикой. В ряде других литератур народов СССР, в том числе в литературах Советского Востока, такой опо-

ры на стойкие и развитые реалистические традиции не существовало. Исторический роман заново создавал их, непосредственно в процессе своего становления закладывая фундамент национальной реалистической прозы. Это привнесло в его поэтику и стилистику немало специфических особенностей. Но не только с ними связано национальное своеобразие узбекского или таджикского исторического романа. В его идеях и образах — и это главное — нашло свое художественное воплощение своеобразие путей народной истории, ее самобытных традиций, того особенного в ней, что требовало переосмысления и переоценки с новых идейно-нравственных позиций литературы, рожденной эпохой Великого Октября. С высоты ее свершений исторический роман предпринимает диалектический пересмотр национально-прошлого, суровый расчет с тем его социальным и духовным наследием, пережитки которого, воздействуя на умы и души людей, препятствовали их активному включению в строительство новой жизни. Именно так объяснял свой замысел Абдулла Кадыри в авторском вступлении к роману «Минувшие дни»: «...рассказать о прошлом, о недавно минувших днях, самых грязных и черных для нашей истории — о времени последних ханов»<sup>1</sup>.

Этот расчет писателя с феодальной стариной, традиции которой еще не были изжиты в современной ему действительности, последовательно осуществлен в идеях и образах повествования о непрочной человеческой судьбе, втянутой в хитросплетения коварных интриг, честолюбивых страстей и тщеславных амбиций, алчно клубящихся у подножия ханского трона. «...Он и чувствовал и сознавал, что его связали подобно овце, которую ведут на заклание, и он равнодушно и бесстрастно ждал смерти. Вся эта жизнь, борьба за власть — весь этот мрак кромешный не трогал его больше», — замечает автор об одном из главных героев романа, благородном и честном Атабеке, не раз оказывающемся на краю гибели. И хотя сюжетно причиной этого чаще всего являются происки недостойных людей, на всех превратностях его жизни лежит отсвет социальных драм времени, которые вызваны и произволом ханской власти, и

---

<sup>1</sup> А. Кадыри. Минувшие дни. М., Гослитиздат, 1961, с. 5.

дворцовыми интригами духовной знати, и братоубийственной их политикой, направленной на разъединение народа, на разжигание национальной розни между единокровными племенами кипчаков и карачапанов.

Более всего в романе «Минувшие дни» писателю удалось сцены, живописно воссоздающие колоритный национальный быт торгового сословия, ремесленного люда, а также немногие, но ключевые картины бедственного положения народных масс, в сознании которых вызревают чувства протеста. Иное дело — раскрытие психологии героев: неразвитость реалистических традиций в узбекской прозе тех лет обедняет и авторские возможности в создании живых, полнокровных характеров. Отсюда — частая немотивированность поступков героев, чья линия поведения формируется исторически-конкретными обстоятельствами жизни, но в то же время восходит не столько к духовному складу личности, сколько к сюжетным образцам, выработанным многовековыми традициями классической поэзии Востока.

Воздействие ее на писателя ощутимо не только в лирической окрашенности повествования или поэтической образности речи, но и в самом сюжете, разворачивающем многострадальную историю двух идеальных влюбленных, чье взаимное чувство и возможное счастье то и дело наталкиваются на роковые препятствия. Конечно, благородный Атабек и красавица Кумюш — «роза среди тюльпанов, полная луна среди звезд» — не Хосров и Ширин, не Меджнун и Лейли, чьи имена благодаря Низами и Навои, Джамии и Физули стали поэтическим символом чистой, но разлученной, верной, но несчастной любви. Однако печать обреченности неотвратимо лежит на судьбах влюбленных, и предчувствие беды предрекает печальный конец любви так же, как мрачный, «все предвещавший сон» Хосрова — трагический финал поэмы Низами. Уместна аналогия и с Лейли, чье письмо Меджнуну в поэме Алишера Навои полно жалоб на безысходную и униженную долю женщины:

Но что поделать, если я раба,  
Владеет мной жестокая судьба.

Но и традиционные мотивы сюжета получают в конечном счете у А. Кадыри конкретно-историческое объяснение. Трагедия Атабека, Кумюш, несчастной безумицы Зайнаб порождена косными традициями быта, сло-

жившимися на почве социальных условий жизни. Не Атабеку было изменить их. Как показывает роман, он «сын своего времени и своей среды, в какой вырос. Он не обладал силой выступить против обычаев, освященных временем... Бессильный против них, он молчал». Так же бессилён и его отец, Юсуфбек-хаджа, выведенный в несколько идеализированной роли поборника справедливости, который «никогда не причинял народу зла, народ верил ему и готов был идти за ним».

При всей незащищенности добра перед лицом социального зла роман в целом не вызывает ощущения безысходности порывов к лучшей, достойной человека и народа жизни. Как ни сильны «произвол и насилие над народом», в сознании людей все глубже укореняется мысль о необходимости единения в борьбе с произволом. Высокого накала достигает эта, пока что стихийная, борьба в сценах ташкентского восстания против жестокого правителя Азизбека: «Гнев народный воспламенялся все сильнее, словно кто-то поджег сухие заросли». В народе, в его трудовой морали черпает писатель и веру в преодоление патриархальных норм стародавнего быта, архаичных традиций феодального прошлого, которые после победы Великого Октября стали тормозом на пути революционного обновления, социалистических преобразований многовекового уклада жизни.

О том, как стремительно преодолевал писатель недостаточную развитость реалистических традиций молодой узбекской прозы, как последовательно углублял исторически-конкретное и социально-обусловленное изображение характеров и обстоятельств, свидетельствует его роман «Скорпион из алтаря», созданный вскоре после первого.

Действие его также относится к середине прошлого века и разворачивается в Кокандском ханстве. Как и в романе «Минувшие дни», реализм повествования здесь более всего проявляется в мастерстве бытописания, в котором писатель видел свою творческую задачу. «Вскрывая противоречия двух классов — правящего и угнетенного, — я хотел нарисовать картину тогдашней жизни, дать исторические и этнографические приметы времени, показать ханский гарем, ханских жен и рабынь, быт узбеков, своеобразный юмор народа, его склонность к сатире, талантливость узбекских женщин, их способ-

ность к поэтическому выражению своих чувств и мыслей»<sup>1</sup> — свидетельствовал он в предисловии к роману. Однако искусство бытописания на этот раз более основательно сопряжено и с глубокой психологической разработкой характеров, и с утверждением героя социально-активного действия, способного противостоять ханскому деспотизму. Таким героем выведен не только поэт и писарь Анвар, убежденно отвергший милости и почести, которые сулила карьера в ханском дворце, но и его любимая Рано, первая женщина, осмелившаяся восстать против насильника-хана.

Верность писателя социально-исторической правде характеров и обстоятельств определила в романе такое развитие сюжета, в котором стихийное выступление против хана носит прежде всего значение морального акта, проявляющего высокие нравственные качества героев из народа или близких народу. Таков кульминационный поступок Анвара, который добровольно отдает себя в руки ханских прислужников-палачей и тем спасает от смертной казни друга Султанали, взятого в заложники. Так же спокойно и гордо, как он входил в ханский дворец, Анвар пойдет и на казнь. И даже, поймав «злобно-торжествующий взгляд» муллы Абдуррахмана, истого «скорпиона из алтаря», вступит с ним в спор о чести и совести.

Есть в этом, конечно, романтическая условность приема. В сцене казни она, однако, не вызывает нареканий: не бытовая достоверность факта заботит писателя, а поэтическая правда характера героя-тираноборца. Иное дело — чудодейственное спасение Анвара из-под виселицы и бегство из Коканда вместе с любимой. Романтическая поэтизация здесь досадно сбивается на приключенческую интригу. Видимо, почувствовав ее фальшь, писатель сопроводил столь счастливый финал романа эпилогом-справкой «О последующей жизни мирзы Анвара», откуда выясняется, что дальнейшая судьба героя была куда менее благополучной. . .

Своеобразное социально-нравственное содержание и самобытные стиливые тенденции в многонациональном историческом романе 20—30-х годов закрепили романы

---

<sup>1</sup> А. Калдыри. Скорпион из алтаря. М., «Художественная литература», 1964, с. 16.

Михаила Джавахишвили «Арсен из Марабды» и Константинэ Гамсахурдиа «Десница великого мастера».

Исторически реальный Арсен Одзелашвили, предводитель антифеодального крестьянского движения, «завоевал имя и славу большого героя,— вот что завлекло и завладело моей мыслью»<sup>1</sup>, — писал М. Джавахишвили о материале своего повествования, указывая тем самым на тематическую близость его и чапыгинскому роману «Разин Степан», и «Повести о Болотникове» Г. Шторма, и сначала повести, а потом роману «Салават Юлаев» С. Злобина. Однако в решение этой общей для советского исторического романа темы писатель вносил немало специфического, как опирающегося на национальные традиции грузинской литературы, так и обновляющего их.

Арсен из Марабды, возглавивший отряд «лесных братьев» — крестьян из окрестных деревень, готовых «лучше похоронить самим себя в лесу», чем терпеть «ярмо дворянское, да страх солдатчины, да призрак далекой, страшной Сибири», — фигура романтическая, опоэтизированная памятью народа в духе его вековых представлений о герое, воплощающем нравственно-этический идеал. Воссоздавая Арсена как героический народный характер, М. Джавахишвили вводил в реалистическую поэтику повествования яркие краски легенды, фольклорные образы и мотивы. Как в народных сказках и побасенках, в романе нередко сплетаются вместе быль и вымысел, действительное и легендарное, доподлинные события истории перемежаются с эпизодами явно фольклорного происхождения. С одной стороны — небывалые подвиги Арсена и его побратимов, зачастую чудодейственные спасения их на краю роковой, казалось бы, гибели, а с другой — суровая бытопись подневольной, разоренной и опустошенной деревни, рождающей в герое романа порыв «пробудить марабдинцев от рабской покорности, заставить их заговорить против помещичьего произвола, начать борьбу за свое право на жизнь».

И еще одна стилевая струя ощутима в романе, особенно в тех его главах, которые вводят в повествование элемент исторической хроники. Так, хроникально передана, например, история царевича Александра, одного из сыновей Ираклия II, который всю жизнь положил

<sup>1</sup> См.: «Октябрь», 1934, № 4, с. 189.

на борьбу с политикой отца, искавшего спасения Грузии в союзе с Россией. Покинув Грузию, он, «словно коршун над родным гнездом, занятым теперь двуглавым орлом, ...не переставал кружить у границ родины. Всюду он нес смятение, заставлял греметь пушки, предавал огню ни в чем не повинные деревни. Кровью пропитывались поля, лились слезы, и неизвестно чьих больше: русских ли, против которых было направлено острие его ненависти, или грузин, которых он тщетно пытался склонить на свою сторону». Нужны ли роману такого рода публицистические заставки? И вообще какое отношение имеет к его основному содержанию, связанному с жизнью и борьбой Арсена Одзелашвили, история царевича-отщепенца, всенародно проклятого родным отцом?

Самое прямое. Своим романом писатель вступал в принципиальный спор с дореволюционной буржуазно-националистической историографией и, изображая борьбу марабдинских крестьян, выделял ее широкий социальный, а не узко национальный смысл. Потому и отвергает его Арсен из Марабды коварный искус национализмом, что в предложенной помощи князей, корыстно нуждавшихся в поддержке народа, безошибочно распознает эгоистические классовые интересы феодальной знати, составившей свой сословный заговор. В историю он вошел как феодально-монархический дворянский заговор, ставивший целью отторжение Грузии от России и восстановление грузинского престола. «А что это даст крестьянину? Крепостное ярмо снимаете вы с него?» — тщетно допытывается в романе Арсен, выражая тем самым не кастовую, но народную точку зрения. Не против России направляет он свое оружие, а против царской администрации, ограждающей, в том числе и силой штыков, грузинскую знать от собственного народа.

Нескрываемо ироничной становится эта публицистическая интонация повествования в эпилоге романа, где мы, спустя много лет после гибели Арсена, снова встречаемся с высокопоставленными участниками так и не состоявшегося заговора, в большинстве своем благополучно пережившими царскую опалу. «С улыбкой вспоминая свои политические «шалости», они, по прибытии на родину, старались со всем усердием выслужиться перед царской властью, сражались во славу русского ору-

жия, писали патристические стихи». Вот и на шумном застолье в доме Александра Чавчавадзе они наперебой усердствуют в верноподданническом рвении перед наместником Воронцовым, что, впрочем, не мешает им в интимном кругу бравировать друг перед другом своим вольномыслием. И каким же контрастом их словесной браваде воспринимается неистребимая в народе память об Арсене из Марабды, которая сродни вере крестьян, что на древней марабдинской земле «подрастают новые Арсены и арсеновцы, что скоро придут они на смену старикам и, подхватив знамя борьбы, пойдут с ним дальше и, уж наверное, будут счастливее своих отцов»...

Право же, при наличии в романе столь определенных и четких, даже публицистически выраженных социально-классовых оценок давних событий не более, как курьез, воспринимаются критические нарекания некоторых первых рецензентов. «...Никак нельзя согласиться с положением, что Джавахишвили в общем понимает социальное содержание эпохи и ее динамику», — писал, например, Л. Каландадзе, полагая, что «роман в значительной мере все же построен на эмпирическо-идеалистическом фундаменте». Откуда шла такая эстетическая глухота, чем объяснялось столь очевидное непонимание идей и образов романа, его стиливого своеобразия? Частичный ответ на эти вопросы дает суровый упрек Михаилу Джавахишвили в том, что, подняв своего романтически поэтизируемого героя «на более высокую историческую ступень развития классовой борьбы», он вместе с тем «постарался сохранить в нем некоторые черты характера и колорит изображаемой эпохи»<sup>1</sup>. Привнесение в поэтику романа наряду с публицистическим началом начала фольклорного, легендарного не укладывалось, по-видимому, в канонические представления критика о художественных принципах изображения прошлого, побуждало предъявлять писателю императивное «или — или»: романтизация характера или реалистическое его воссоздание. В действительности же найденное М. Джавахишвили решение темы, соединение в образном строе повествования бытописи и легенды, публицистики и фольклора, социально-психологического анализа и романтической поэтизации обогащало анали-

<sup>1</sup> «Октябрь», 1934, № 4, с. 189, 190, 191.

тические и изобразительные возможности исторического романа, расширяло стилиевой диапазон реализма.

Мотивы древнего сказания, народной легенды включены и в сюжет романа «Десница великого мастера» К. Гамсахурдиа. К истокам их, увиденным из дня нынешнего, ведет лирическое вступление к роману, в котором описывается древняя Мцхета и величественный Светицховели, устремленный над нею своим островерхим куполом в тисненное облаками небо. Одна из его неразгаданных тайн — барельеф на северном фасаде здания. «Неизвестный мастер высек на стене изображение правой руки человека, держащей наугольник». Какой смысл вложил он в это изображение? Что оно символизирует? Какую драму скрывает? Перед мысленным взором писателя проходят далекие времена, воскресают события истории и судьбы людей. Все это, предваряет он свое повествование, «отстоялось, сгустилось в... воображении. Слова вылились на бумагу, и ожил миф, дошедший до нас из глубины веков».

В непосредственном движении сюжета, однако, миф ставится на реальную почву событий грузинской истории начала XI века. Среди героев романа немало их действительных участников, таких, как царь Георгий I, спасалар (военачальник) Звиад, мятежные эриставы, которые то и дело чинят отпор стремлению «объединить все грузинские земли под одним скипетром». К исторически реальным прототипам восходят переосмысленные писателем образы зодчих, с «самоочевидным», по его выражению, противопоставлением которых связывал он ведущую тему повествования: «С одной стороны — талантливый, но беспринципный и продажный Фарсман, человек без роду и племени, с другой — его антипод, еще более талантливый выходец из народа — Арсакидзе; бессмертное творение искусства — результат его самоотверженного патриотического труда»<sup>1</sup>.

Историческая хроника, врывающаяся в роман М. Джавахишвили публицистическими заставками, у К. Гамсахурдиа становится одним из ведущих элементов сюжетостроения. Ему обязан роман широкой панорамой эпохи, в которой многому находится место.

<sup>1</sup> Константинэ Гамсахурдиа. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 2. Тбилиси, «Мерани», 1972, с. 304.

Сложным отношениям Грузии с Византией — вплоть до напоминания о таких фактических реалиях, как судьба царского сына, оставленного заложником у византийского кесаря. Напряженным внутренним распрям феодалов, ослабляющих единство страны заговорами и смутами. Непрекращающейся тайной борьбе между царем и престарелым католикосом, в лице которых сталкиваются силы централизованной государственной власти и власти церковной, притязавшей на подчинение себе государства. Немало внимания отдано в романе живописанию бытового колорита эпохи — царских пиров и охот, церковного ритуала, жизненного уклада феодальных замков, и это живописание столь обстоятельно и добротнo, что на фоне его даже фантастические мотивы повествования создают иллюзию реальности. Конечно, их питают наивные верования и представления о мире, восходящие к язычеству, но они выражают также и исторически конкретное сознание людей, которое и легенду об окаменевшей матери, например, принимает не за вымысел, а за действительность. Столь же исторически конкретно образное мышление героев романа, на которое опирается отличающаяся живописной броскостью природных красок стилистика подробных описаний Светицховели, его барельефов и орнаментов.

С историей создания храма и приходит в роман его главная тема, которая становится центром притяжения всех линий повествования. Тема искусства, творчества, таланта, которым единственно под силу остановить быстротекущее время, обессмертить, увековечить созидательный гений народа. В поисках философски масштабных решений этой темы, художественно емких обобщений писатель намеренно поднимает до символа даже такие образы и картины, которые поначалу, казалось бы, не несли в себе ничего символического. «Туман двинулся с недостигаемых для взоров утесов Кавказского хребта, миновал громадные теснины и расселины и, пройдя по Арагвскому ущелью, заполнил весь мир мглюю». Но в том-то и дело, что в этой всепоглощающей мгле «один лишь Светицховели гордо возвышался» над затопленным миром. «Туман не мог затушевать его изумительной стройности, и в те минуты, когда здания и деревья, люди и животные, цветы и листья теряли красоту и радость, храм этот казался еще более величест-

венным». Таким же величественным мыслит зодчий и в грядущих веках этот сокровенный «плод работы мастера, строителей, всего народа, который вдохновлял их на труд. В чем же долг мастера, как не в том, чтобы претворить мечты народа в вечность? Что должен делать мастер в этом мире, как не бороться с туманом быстротечности?». Так реальный туман, наползающий с гор, становится метафорическим туманом забвения и забвения, которым бросает свой дерзкий вызов Константин Арсакидзе.

Взгляд его устремлен в вечность, но отталкивается от земного. На «земной» основе социально-исторического бытия народа и разворачивается напряженная борьба героя романа с жестоким и лицемерным царем, мелочным и вздорным старцем-католиком, завистливым и вероломным соперником Фарсманом. И если, даже сраженный ими, духовно, нравственно побеждает все-таки он, то прежде всего потому, что его талант, его мастерство служат выражению и утверждению патриотической народной мысли, которая требует наивысшего самоотречения, как в жизни, так и в искусстве.

Предварив роман лирическим вступлением, К. Гамсахурдиа посчитал нужным сопроводить его позднейшие издания своим авторским послесловием. В нем он рассказывал о том, как народная легенда об отсечении руки Константина Арсакидзе отозвалась в его сознании стремлением «воспеть труд великого художника и оплакать его трагическую гибель», одухотворить образы героев, которые бы «отчетливо доносили идеи своего времени и стали более ясными в свете идей нашей современности»<sup>1</sup>. Тем и значителен роман «Десница великого мастера», что, соединив в своем содержании и поэтике историческую хронику и народную легенду, реалистическую образность и романтическую символику, он обозначил один из оригинальных путей сопряжения истории и современности. И, как «Арсен из Марабды» М. Джавахишвили, убедительно засвидетельствовал, что расширение «географии» исторического романа в масштабе многонациональной советской литературы уже на рубеже 20—30-х годов сопровождалось как его

---

<sup>1</sup> Константинэ Гамсахурдиа. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 2, с. 303, 304.

погружением в глубоко залегающие пласты народной истории, так и усложнением образной структуры, стилистой «топографии», то есть вовлечением в полноводное русло общего развития все новых и новых притоков — национально-самобытных традиций и новаторских исканий литератур народов СССР.

4

Получив в победе Великого Октября неисчерпаемый творческий стимул к становлению и развитию, советский исторический роман в последующем движении неразрывно связал свой идейно-художественный опыт с социально-классовым опытом социалистического строительства. И прав был М. Серебрянский, когда, предпринимая первую серьезную попытку монографического исследования исторического романа 20—30-х годов, призывал искать объяснение его бурного, стремительного роста «в факте победы социализма в нашей стране... Интерес советских читателей к отдаленному прошлому, к истории многовековой революционной борьбы рабочих и крестьян сам по себе есть факт огромного роста социалистического самосознания народных масс». Ему же принадлежит и обобщающее определение идейно-тематического новаторства «лучших произведений советского исторического жанра»: *родословная революции* — вот в чем состояло, на его взгляд, их глубинное содержание<sup>1</sup>.

Если родословную революции толковать не в строгом календарном смысле, но понимать шире, как прогрессивное движение народной истории, имея в виду и развитие национальной государственности, то определение критика в полной мере окажется приложимым не только к произведениям собственно историко-революционной темы, но и к тому вершинному завоеванию советского исторического романа, каким стала эпопея «Петр Первый». Именно на таком понимании своего произведения настаивал Алексей Толстой. «Революцию одним «нутром» не понять и не схватить. Время начать изучать Революцию,— художнику стать историком и мыслителем»<sup>2</sup>, — призывал он, убежденно полагая, что «потреб-

<sup>1</sup> М. Серебрянский. Советский исторический роман, с. 7, 53.

<sup>2</sup> Алексей Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 87—88.

ность в историческом романе возникает в эпохи больших переломов»<sup>1</sup>. На гребне величайшего перелома мировой истории, вызванного Великим Октябрем, и видел писатель свой творческий путь от «Сестер» к «Петру Первому» — «путь художественного вживания в нашу эпоху. Вживания диалектического. Я понимаю эпоху в ее движении, а не как неподвижный отрывок времени. И правильно, по-моему, отметил один из критиков, что «Петр I» — это подход к современности с ее глубокого тыла»<sup>2</sup>.

Завершая начальный этап становления и развития советского исторического романа, охватывающий 20—30-е годы, эпопея А. Толстого стала и одним из высших достижений этого (и не только этого) этапа, которое синтезировало типологические черты творческих исканий, направленных на расширение эпических масштабов художественной мысли, на углубление философской концепции личности и народа, народа и истории. Не тривиальный хрестоматийный образ «венценосного плотника», но «значение личности человека, возвысившегося над своей эпохой», и прогрессивное значение этой «петровской эпохи для дальнейшего развития русской истории»<sup>3</sup>, — так определял А. Толстой исследовательские плацдармы повествования, самым исходным замыслом своим вступая в полемику с нормативными представлениями о содержании и форме исторического романа, выработанными на основе традиций мировой классики XIX века.

Выше шла речь о том, что такую целевую установку на нормативность классической традиции содержал труд Георга Лукача «Исторический роман». Отмечалось также, что в нем не был учтен идейно-художественный опыт советской литературы в решении исторической темы. Тем легче обнаруживали свою недостаточность некоторые, в общем-то справедливые по отношению к традиционному роману теоретические выводы исследователя, едва они перепроверялись достижениями советского исторического романа. Выключение его из материала исследования практически сняло проблему нова

<sup>1</sup> Алексей Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, с. 511.

<sup>2</sup> Алексей Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 190.

<sup>3</sup> Там же, с. 349—350.

торства, привело к высказываниям, которые в живом, подвижном, многообразном контексте литературного процесса прозвучали на редкость архаично. «Итак, задача исторического романа — дать *художественными* средствами *свидетельство* о том, что определенные исторические обстоятельства и люди действительно существовали и были именно такими, как их рисует писатель», — считал Г. Лукач. А создатели советского исторического романа, как, например, А. Чапыгин в романе «Разин Степан», или Г. Штурм в «Повести о Болотникове», или С. Злобин в романе «Салават Юлаев» отнюдь не довольствовались иллюстративными свидетельствами, но осуществляли художественное познание истории, социально-аналитическое исследование характеров и обстоятельств, рожденных в водовороте крестьянских войн. . . «. . . Для художественного воплощения. . . общественных и психологических причин,двигающих людьми, для создания их чувственного, пластического образа великие монументальные драмы мировой истории пригодны гораздо меньше, чем события, по внешности несравненно более мелкие, чем, казалось бы, малосодержательные отношения между малоизвестными или даже вовсе неизвестными людьми»<sup>1</sup>, — настаивал Г. Лукач. А мастера советского исторического романа, преобразовавшие его в роман-эпопею, как «Петр Первый» А. Толстого или «Емельян Пугачев» В. Шишкова, безбоязненно погружали свою творческую мысль в монументальный материал истории — в большие, эпохальные события прошлого, масштабность которых требовала и монументальной формы эпического повествования. . .

Тем и примечательна судьба значительных произведений искусства, что понимание их углубляется с течением времени, что на каждом новом этапе развития общественного сознания, научной и художественной мысли в их идеях и образах открываются все новые грани и стороны, которые прежде не были увидены вовсе или увидены совсем не так, или не совсем так, как того заслуживали. Не потому ли в контексте современных литературно-критических дискуссий о народности, ее корнях и истоках яснее и четче, чем раньше, обнаружилась присущая роману «Петр Первый» полемичность, которую писатель направил против славянофильской историо-

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1937, № 7, с. 72, 70.

графии, противопоставившей революционно-демократической идеологии вымученный идеал допетровской Руси? «Можно понять и оправдать такое увлечение как оппозицию,— писал о подобной мистификации русской истории А. И. Герцен,— но, к несчастью, оппозиция эта зашла слишком далеко и увидела, что непонятным для себя образом она очутилась на стороне правительства, наперекор собственным стремлениям к свободе. Решив *a priori*, что все, пришедшее от немцев, ничего не стоит, что все, введенное Петром I, отвратительно, славяно-фильды дошли до того, что стали восхищаться узкими формами Московского государства и, отрекшись от собственного разума и собственных знаний, устремились под сень креста греческой церкви»<sup>1</sup>. Лубочной славянофильской идиллии в романе А. Толстого противостоит образ «сонной, нищей, непроборотной» страны, над которой висит «безысходная тишина», киснут «столетние сумерки — нищета, холопство, бездолье»... Словно «вся Москва, весь народ, вся Россия — в язвах, в рубищах, нищая», лежит «под вековой тиной... Если не новый царь поднимет жизнь, так кто же?»...

Историками справедливо замечено: если бы Петр довольствовался «лишь пассивным созерцанием того, как зародившиеся задолго до него процессы продолжали развиваться (таким, к слову, созерцателем событий выведен у А. Толстого Василий Голицын.— В. О.), то вряд ли бы его жизнью и деятельностью интересовались художники и поэты, композиторы и сценаристы. В том-то и дело, что Петр не только постиг веление времени, но и отдал на службу этому велению весь свой незаурядный талант, темперамент, упорство одержимого, присущее русскому человеку терпение и умение придать делу государственный размах. Петр властно вторгнулся во все сферы жизни страны и намного ускорил развитие начал, полученных в наследие. Но, разумеется, веление времени он понимал и осуществлял с точки зрения класса дворян, в интересах абсолютистского государства»<sup>2</sup>.

Эта научная оценка петровской эпохи, выработанная на основе марксистско-ленинского понимания истории, преемственно вобравшего в себя передовые традиции

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, с. 232.

<sup>2</sup> Н. Павленко. Петр Первый. М., «Молодая гвардия», 1976, с. 39.

революционно-демократической историографии, определила художественную концепцию романа А. Толстого. Она диалектична. Создавая колоритный образ, незаурядный характер Петра, пробившего «неповоротную толщу» многовековой отсталости, не убоившегося, как в первой битве под Нарвой, пожертвовать «стыдом и позором ради спасения государства русского», писатель олицетворяет в нем созидательную энергию истории, широту государственной мысли, проницательность государственного разума. Оттого так близка Петру стихия ветра и шторма, нет-нет да и вторгающаяся в реалистическую живопись романа броскими романтическими красками. «Море всегда завораживало, всегда тянуло его к себе. В кожаной шапке, спущенной на затылок, в широкой куртке, он ехал крупной рысью в сопровождении полуэскадрона драгун к морскому берегу. . . Солнце жгло, как скорпион перед гибелью. Вертелись пыльные столбы на дорогах. По морской пелене полосами пробегали ветры. Черная туча выползала из-за помраченного горизонта. И море наконец дынуло в лицо запахом водорослей и рыбной чешуи. Ветер, усиливаясь, зашвырялся, заревел во все Нептуновы губы. . . Придерживая знойдвестку, Петр Алексеевич весело скалился. Он соскочил с коня на песчаный берег, — солнце в последний раз блеснуло из за клубившегося края тучи, стеклянный свет побежал по завывающим волнам. Сразу все потемнело. Валы катились выше и выше, обдавая водяной пылью. Громящая туча из конца в конец озарялась мутными вспышками, будто ее поджигали. Слепила извилистая молния, упала близко в воду. Рвануло так, что люди на берегу присели, — обрушилось небо. . .».

Чем не метафорический образ, аллегорический символ эпохи — разворошенной, вздыбившейся, открывшей широкий простор жизнедеятельным силам молодого, устремленного в будущее государства? Воплощая их, Петр противостоит в романе и «великолепному королю» Августу, самой природой словно бы созданному «для тщеславия Речи Посполитой», и Карлу XII, который «любил войну со страстью средневекового норманна» и «предпочел бы получить в голову двадцатифунтовую бомбу, чем заключить мир, хотя бы самый выгодный для его королевства». Не то Петр. Ему «и в голову никогда не шло, — как, например, любезному брату королю Карлу, — равнять себя с Александром Македонским,

и войну считал он делом тяжелым и трудным, будничной страдой кровавой, нуждой государственной...». Деятельная, напористая воля Петра («нынче всё — спех, всё — недосуг») по-своему сродни таланту народа, который, словно родник из-под земли, выплескивается наружу дерзким умыслом Кузьмы Жемова взлететь «как журавель» на слюдяных крыльях, «малиновым звоном» колокольцев, сработанных кузнечных дел мастером Кондратием Воробьевым, живописным искусством палехского богомаза Андриюшки Голикова, который за свою «короткую жизнь вытерпел» столько, сколько, казалось бы, «животному не вынести... — уничижали, били, мучили, казнили его голодной и студеной смертью, а он вот, как царь царей, обратя глаза к вселенским огням, слушает в себе тайный голос: «Иди, Андрей, не падай духом, не сворачивай, скоро, скоро возвеселится, взыграет твоя чудная сила, будет ей все возможно: из безобразного сотворишь мир прекрасный в твоём преображении...»

Преобразователь государства, создатель армии и флота, дипломат и полководец, Петр Первый, однако, — сын своего века и своей среды, его патриотическое чувство не лишено целенаправленного социально-классового содержания. Поэтому в художественном целом романа, в идейно-нравственном контексте развитой писателем концепции личности и истории образ его и образ народа создают сложную систему взаимоотношений и взаимоотталкиваний. «Русский мужик — умен, смышлен, смел... А с ружьем — страшен врагу... За все сие палкой не бьют! Порядка не знает? Знает он порядок. А когда не знает — не он плох, офицер плох... А когда моего солдата надо палкой бить, — так бить его буду я, а ты его бить не будешь...» — вступается Петр за честь своей армии в споре с наемным фельдмаршалом Огильви. Но «мерзлые трупы» этих самых русских мужиков раскачивает «вьюжный ветер» на виселицах вокруг воронежской верфи, и пытками и казнями в переполненных застенках оплачены «призраки торговых кораблей», что «в мартовском ветре чудились за балтийскими побережьями»...

Существует мнение, что не только в фильме о Петре Первом, поставленном в 30-е годы по сценарию А. Толстого, но и в самом романе подчас «тема государства, своего рода апофеоз государственности, как бы закрыла собой непосредственное содержание социальных проти-

воречий и классовой борьбы в Петровскую эпоху»<sup>1</sup>. По отношению к некоторым эпизодам укор этот действительно справедлив. Но в целом такого рода эпизоды редки и случайны. Главным образом они встречаются лишь в третьей книге романа, оставшейся незаконченной и при жизни А. Толстого опубликованной только в журнальном варианте. Трудно поэтому предугадать, как выглядела бы эта третья книга в окончательной редакции, доведи писатель роман до Полтавской битвы. Между взятием Нарвы, которым обрывается действие, и победой под Полтавой, которой А. Толстой намеревался завершить повествование, пролегли такие события народной истории, как потрясшие Россию восстание в Астрахани и антикрепостническое восстание на Дону под предводительством Кондратия Булавина. Не их ли буйный размах еще в первой книге романа предрекает гулкое эхо неослабной памяти о том, как «истоцало государство при покойном царе Алексее Михайловиче от войн, от смут и бунтов. Как погулял по земле вор анафема Стенька Разин. . .»?

Не будем гадать, в какие драматические коллизии сюжета отлился бы этот реальный материал истории. Но одно несомненно: для А. Толстого были бы неприемлемы те наивные, упрощенные и поверхностные решения, которые увлекли, например, Д. Петрова-Бирюка в романе «Дикое поле», представившем булавинское восстание делом антипатриотическим, антинародным, направленным против национальных интересов России. Такого сглаживания социальных противоречий эпохи, подобной нивелировки классовых оценок реализм А. Толстого решительно не приемлет. И закономерно, что именно на его идейно-художественный опыт опирается сегодня Василий Лебедев в романе «Обреченная воля», обращенном к той же Петровской эпохе. Не единый поток национального бытия, сглаженный, очищенный от социального драматизма, но картины, исполненные высокого накала классовой борьбы, представляют ее в этом романе. Возвышение российской империи, достигнутое созидательной деятельностью Петра, его талантом полководца и энергией политика, и бурные всплески народного сопротивления гнету и насилию, направленные Кондратием Булавиным в русло антикрепостнического

---

<sup>1</sup> С. М. Петров. Советский исторический роман, с. 112.

восстания, — таковы две взаимосвязанные стороны исторического процесса, который раскрыт писателем в диалектике развития, в единстве противоречий. . .

Яркий образец романного эпического повествования, «Петр Первый» не мог не привлечь самого пристального внимания литературоведения и критики 30-х годов. Как «новый этап более глубокого осмысления писателем философии исторического процесса»<sup>1</sup> рассматривал его М. Серебрянский. Но новаторское значение романа было все же осознано отнюдь не всеми и далеко не сразу. Так, став одним из главных «героев» творческой дискуссии «Социалистический реализм и исторический роман», «Петр Первый» в ходе ее подвергся крайне необъективной и откровенно проработочной интерпретации. «... Гипертрофия идеи государственности, возведенная в принцип, который мы, ведущие борьбу за отмирание государства и на путях к этому отмиранию укрепляющие государство пролетарской диктатуры, принять не можем», — говорил в открывшем дискуссии докладе Ц. Фридлянд, не только А. Толстому, но и литературе вообще бросая огульное обвинение в том, что тематика исторических романов в ней будто бы «определенно дворянская». «Солдат Петра Первого выглядит солдатом 1917 года, потому что сам Петр призван утверждать идею, порожденную нашей революцией в голове интеллигента-попутчика», — обвинял писателя В. Ваганян. «... Как советский исторический роман «Петр Первый» неудовлетворителен»<sup>2</sup>, — вторил ему Д. Мирский.

Не менее показательна статья М. Левидова «Алексей Толстой и его соавтор», публикуя которую, редакция «Литературного критика» особо оговаривала «свое несогласие с общей оценкой романа». На взгляд критика, А. Толстой, создавая роман, не всегда в лад работал со своим «соавтором» — «мировоззрением эпохи», марксистским методом «видения истории, осознания событий прошлого, понимания ушедшего с точки зрения сущего, приближения века биноклем дня» — и потому неизбежно превратил повествование «в роман *описываемых исторических фактов*, а не в роман *познаваемых исторических идей*». В вину писателю также поставлено — ни много ни мало! — «отсутствие в романе «Петр I» Петра,

<sup>1</sup> М. Серебрянский. Советский исторический роман, с. 91.

<sup>2</sup> «Октябрь», 1934, № 7, с. 208, 204, 218, 223.

как большого человека с большою судьбой»: ни он сам, ни другие персонажи из его окружения, считал критик, не показаны «фокусом скрещения лучей своей эпохи, математической ее точкой»<sup>1</sup>.

Конечно же, во всей этой критике сказалась инерция вульгарно-социологических представлений как об истории, так и о литературе,— тот самый «социологический схематизм», от которого участники дискуссии в «Октябре», включая докладчика, отрекались больше на словах, чем на деле. Несомненно, далее, и обусловленность критических оценок романа установками и лозунгами в духе рапповской вульгаризации творческого процесса, будь то теория «живого человека» или теория «диалектико-материалистического метода» в литературе, не различавшая познания философского и художественного. Наконец, справедливо будет признать, что в критике романа «Петр Первый» не обошлось также и без отрицательного воздействия на эстетическую мысль исторических концепций М. Н. Покровского, повторив, однако, оговорку, которую, отмечая это влияние, уместно делает Ю. Андреев: «...ошибки, бывшие у Покровского, были использованы и раздуты людьми, мало подкованными в марксизме, ухватившимися за тезис «история есть политика, опрокинутая в прошлое», как за догмат веры. Критики подобного рода абсолютно во всем требовали от авторов исторических романов непосредственной переклички с современностью, везде стремились к реализации теории всемогущества торгового капитала. Подобные «популяризаторы» и «последователи» учения М. Н. Покровского по существу только компрометировали и исказили то действительно ценное, что было в нем, выпячивая слабые стороны»<sup>2</sup>.

Все это так. Но почему — возникает вопрос — недооценка в критике романа А. Толстого нередко повторялась и в годы, когда вульгаризация литературного процесса была в целом преодолена, причем повторяли ее подчас люди, вовсе не склонные к вульгаризации?

Несколько неожиданный ответ на этот вопрос дает та же статья М. Левидова — одной весьма примечательной оговоркой автора. «Условимся,— предлагал критик,— что ничего мы не знаем о Петре, кроме романа,

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1935, № 2, с. 130, 137, 149, 143, 142.

<sup>2</sup> Ю. А. Андреев. Русский советский исторический роман, с. 68.

что же узнаем мы?.. Черты личной характеристики — не больше...»

Но в том-то и дело, что никак нельзя об этом улавливаться, не рискуя подменить исследовательские задачи исторического романа задачами иллюстративными и согласно им ждать от писателя лишь сообщений о том, что нам и без него в основном известно. Право же, не зная об основании Петром I Петербурга невозможно, требовать от писателя, чтобы, повествуя об этом, он повторил в романе пушкинское вступление к «Медному всаднику», — просто не нужно. И потому не беда, если, как сетовал М. Левидов, «насчет дум, тем более «великих» дум Петра при основании Петербурга ничего не сообщает нам А. Толстой. Об этом решении, исторического масштаба решения говорится у Толстого» до крайности «скудно»<sup>1</sup>. Критик хотел встретить в романе повторение общеизвестных истин истории, а писатель совершил художественное первооткрытие ее глубинных пластов, до него не освоенных. Оттого и не стоит его Петр «на берегу пустынных волн», но зато «бесчисленные обозы, толпы рабочих и колодников» за тысячи верст приходят сюда, на край земли. «...Шли и шли рабочие люди без возврата... Не хватало хлеба. Из разоренной Ингрии, где начиналась чума, не было подвоза. Ели корни и толкли древесную кору. Петр писал князю-кесарю, прося слать еще людей, — «зело здесь болеют, а многие и померли». Шли и шли обозы, рабочие, колодники...» И один из них, «угрюмый мужик, Федька Умойся Грязью, со свежим пунцовым клеймом на лбу, раздвинув на высоких козлах босые ноги, скованные цепью, перехватывал длинную рукоять дубовой кувалды бил с отяжкой по торцу сваи... Мужик был здоров. Другие, — кто опустил тачку, кто стоял по пояс в воде, задрав бороду, кто сбросил с плеча бревно, — глядели, как свая с каждым ударом уходит в топкий берег»...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1935, № 2, с. 149, 139.

<sup>2</sup> В дискуссии на страницах журнала «Октябрь» этому персонажу особенно не повезло. «...Федька Умойся Грязью — это человек случайный, «прохожий» в романе. Он проходит раз в романе, а оп-то и должен отразить собой революционное крестьянское движение» (1934, № 7, с. 211), — восклицал Е. Вейсман, демонстрируя как вульгарно-социологическое непонимание писательского замысла, так и стремление требовать от писателя не новизны идейно-художественных решений исторической темы, а повторения существующих образцов.

Вот и попытайтесь отделить здесь факт от идеи — все дано в едином сплаве, в органичном синтезе. Каждая живописная деталь вовлечена в целенаправленное движение художественной мысли, создающей эпически масштабную картину эпохи, которая увидена и в динамике исторического прогресса, и в драматизме социальных противоречий, обостренных тем, что «Петр ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства»<sup>1</sup>.

Неподготовленность теоретической мысли к восприятию идейно-художественного новаторства А. Толстого по-своему отразилась и в некоторых суждениях, высказанных А. Макаренко<sup>2</sup>. Не в пример вульгаризаторам, вообще не считавшим «Петра Первого» историческим романом, он был принципиально далек от нигилистического отношения к толстовской эпопее и отнюдь не отрицал за ней как «литературной высоты», так и «общественного значения». «Петр Первый» А. Н. Толстого, — подчеркивал он, — по своему художественному блеску, по писательскому мастерству, по яркости и выразительности языка принадлежит к самому первому ряду нашей литературы. Можно без конца приводить отрывки из этого романа, близкие к шедеврам или даже прямые шедевры. . . По захватывающему мастерству повествования «Петр Первый» не имеет себе соперников, исключая, может быть, только «Тихий Дон» Шолохова». Особое внимание А. Макаренко привлекло многообразие человеческих характеров-типов, населяющих эпопею: «. . . один раз показанные, они живут в воображении читателя, занимают в нем свое собственное место, не смешиваются ни с кем другим и в то же время не создают толпы, беспорядка и неразберихи, каждый несет отчетливую и простую художественную идею, а все вместе они представляют историю». . .

И вместе с тем неудовлетворенность А. Макаренко-критика вызывали не только «исторические неточности», отмеченные им с точки зрения научной, но и издержки художественного порядка, к которым он прежде всего

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, с. 301.

<sup>2</sup> обстоятельный и глубокий анализ их дан Г. Леноблем в статье «Петр Первый» А. Н. Толстого в освещении А. С. Макаренко» (Г. Ленобль. История и литература. М., «Художественная литература», 1977).

относил непрописанность, ослабленность сюжетного действия. «При такой громадной широте захвата исторического романа,— считал он,— становится весьма важным вопрос о сюжете, о том каркасе личных движений и судеб, который только и может сделать повествование именно романом». Между тем в «Петре Первом», на его взгляд, «перед нами проходит история России, рассказанная прекрасным рассказчиком, но история, лишенная того специфического авторского вмешательства, которое историю должно обратить в роман». И дальше, самое существенное в аргументации А. Макаренко: «... «Петр Первый» является, прежде всего, историческим повествованием, элементы романа в нем очень незначительны, невыразительны. Эта историчность книги, ее особенная, открытая и прямая эпохальная установка, ее глубокий пространственный и социальный захват явились бы совершенно достаточным основанием для отвода каких бы то ни было попыток анализа книги с точки зрения требований к роману. Только сам автор дает основания для такого анализа, в некоторых местах изменяя своему историческому чистому заданию и вводя в книгу начала личных историй»...<sup>1</sup>

Остановим на этом внимание. По мысли А. Макаренко, «Петр Первый» не роман, а историческое повествование (как знать, не отсюда ли пошло жанровое определение, которое даст вскоре «Емельяну Пугачеву» В. Шишков, назвав его не романом и не эпопеей, а историческим повествованием) именно потому, что содержит все объективные признаки, о которых сегодня мы сказали бы как о чертах, характеризующих роман-эпопею. Все налицо здесь: и широкоохватное повествование, и панорамные картины эпохи, и глубокие срезы социальных пластов, вовлеченных в развитие эпического сюжета, которым становится самое движение народной истории. Но как раз за такого рода сюжетом-историей А. Макаренко и не признает романного качества. Последнее закрепляется у него лишь за сюжетом-интригой, за событийной фабулой, построенной на столкновениях не столько общественных сил, сколько индивидуальных судеб («личных историй»). Такое понимание романа вообще и романного сюжета в частности опира-

---

<sup>1</sup> А. С. Макаренко. Соч. в 7-ми томах, т. 7. М., Изд-во Академии педагогических наук, 1958, с. 249, 252, 276, 253, 262.

лось на нормы и представления, выработанные классической традицией, но перед лицом ее обновления и обогащения оборачивалось неким академическим пуризмом. Вольно или невольно поставив себя в положение ревнивого блюстителя традиционной чистоты жанра, А. Макаренко, при всей высокой оценке «Петра Первого», не разглядел, что А. Толстой осуществил ломку жанровых традиций, изнутри взорвал устойчивую романную форму и заменил ее новой монументальной формой романа-эпопеи.

В таком расширении эпических границ, в тяготении к форме эпического повествования коренилась одна из закономерных тенденций развития исторического романа 20—30-х годов. Намеченная А. Чапыгиным в романе «Разин Степан» и развернутая А. Толстым в эпопее «Петр Первый», она выражала все более полное и глубокое осознание литературой решающей роли народа как подлинного творца истории, движущей силы общественного прогресса, все более последовательное обогащение художественной мысли содержательным качеством историзма, сущность которого нашла точное определение в известном призыве В. И. Ленина «...не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»<sup>1</sup>.

Характеризуя методологические принципы научного познания, это ленинское положение применительно к сфере эстетической так же емко определяет и специфические критерии историзма художественной мысли. История и современность для нее — понятия одного преемственного ряда. Во взаимопроникновении их постигает она движение народной жизни и судьбы человеческой, с позиций передовых общественных и нравственных идеалов своей эпохи судит о национальном прошлом народа и, наоборот, с социальным и духовным опытом этого прошлого сопоставляет день нынешний.

«Современное содержание», облаченное «в исторические одежды» ради того единственно, чтобы художник мог «выразить собственное (современное) мироощущение и создать... субъективную (а вовсе не ретроспек-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Поли. собр. соч., т. 39, с. 67.

тивную) картину мира»<sup>1</sup>, — так, нередко вопреки своей творческой практике большого и признанного мастера, определял задачи романиста Лион Фейхтвангер («О смысле и бессмыслице исторического романа»). Современность как точка зрения писателя на события и героев прошлого, как идейная позиция, обуславливающая научно-объективное «прочтение» этого прошлого — такие принципиально новые взаимоотношения литературы и истории утверждал советский исторический роман. «...*Свести* содержание исторического романа только к субъективным взглядам и представлениям автора о мире, — писал М. Серебрянский, споря с Лионом Фейхтвангером, — это значит по существу отрицать возможность познания прошлого в историческом романе, и с другой стороны — отрицать историю, то есть прошлое как материал и тему искусства»<sup>2</sup>. На магистральном пути художественного познания народной истории и возникла эпопея А. Толстого, показавшая, сколь широки социально-аналитические возможности исторического романа, созданного литературой социалистического реализма.

В многонациональном контексте советской литературы обретение и дальнейшее углубление этих возможностей явилось типологически общей закономерностью. Она сближает такие крупные явления исторического романа, как «Навои» Айбека и «Путь Абая» Мухтара Ауэзова, «Давид Строитель» Константинэ Гамсахурдиа и «Царь Пап» Стефана Зорьяна, «Вардананк» Дереника Демирчяна. Расширение эпических масштабов художественной мысли в каждом из них вело к обогащению национальных традиций реализма, сопровождалось новаторским преобразованием канонической формы романа-биографии или романа-хроники в роман эпопейного типа. Примечательно в этой связи суждение М. Ауэзова о том, что значил для него, создателя эпопеи «Путь Абая», исторический прототип ее главного героя. «Вместе с Абаем, становящимся постепенно духовным оком своего трудового народа, я старался постичь душу этого народа и раскрыть ее в лучших ее проявлениях. И пылкие чувства юного Абая, раздумья и деяния зрелого Абая, борьба и драмы Абая — наставника, заступ-

<sup>1</sup> Лион Фейхтвангер. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 12, М., «Художественная литература», 1968, с. 669, 668.

<sup>2</sup> М. Серебрянский. Советский исторический роман, с. 147.

ника народа в преклонные годы его жизни — все вместе должно было открыть пути к душе народа его эпохи. Абай — зрячее око, Абай — отзывчивое сердце, Абай — мудрость народа — в моих поисках, в целом, является воплощением чувств, дум, волевых порывов народа, души его, — сокровенного в нем. Во имя такого замысла и был взят мною образ Абая»<sup>1</sup>.

Такое соотнесение судьбы героя и судьбы народа, личности и эпохи давалось не легко и не просто, творческие неудачи подстерегали подчас даже опытных мастеров. Взять, к примеру, двухтомный роман Мамеда Ордубади «Меч и перо». Одним из героев его выступает великий Низами, много и горячо рассуждающий о предназначении поэта как выразителя народных дум и стремлений, поэтическом вдохновении, мастерстве и таланте. В образном строе романа, однако, подобные рассуждения чаще всего воспринимаются не более как декларация. Сколь ни интересен и ни занимателен собственно исторический материал повествования, он все же остается скорее фоном сюжетного действия, нежели самим действием и, поглощая героя, не открывает перед ним необходимо широкий простор для свободного, нестесненного проявления характера. Не в последнюю очередь потому, что нескрывая самоудовольствием оказывалось увлечение писателя приключенческой стороной сюжета, подсказанной историей «расцвета и увядания азербайджанской династии атабеков Эльдегезидов»: многостраничные описания дворцовых страстей и интриг, заговоров, убийств и отравлений не дают зачастую места ни движениям мысли, ни творческим исканиям поэта.

Иное дело — роман «Навои» Айбека, где многоголосие народного бытия и многогранный творческий мир, напряженная духовная жизнь поэта не просто сосуществуют, но взаимно пронизывают друг друга, создавая своеобразный и цельный эпический сплав. Потому так вместительна биография Алишера Навои, основные вехи которой охвачены повествованием, что с каждым поворотом его многотрудной судьбы мы все глубже постигаем действительность времени, питавшего общественные идеи и поэтические замыслы просветителя-гуманиста. Большой социальный смысл обретает, например,

<sup>1</sup> Мухтар Ауэзов. Путь Абая. Том II. Алма-Ата, «Жазушы», 1977, с. 589.

в романе психологическая драма героя, остро переживающего разочарование в государственной деятельности, крушение наивных иллюзий, что в его силах самого султана «направить добрым советом на верный путь», «принести пользу народу, обуздать грубую силу, жестокость и угнетение». Везир и эмир при дворе Хусейна Байкары, он горячо наставляет своего покровителя «во всяком деле... руководствоваться указаниями разума», при свете разума находить путь к истине. И сам являет образец этого высшего государственного разума, увлеченно занимаясь строительством рабатов и медресе, дорог и мостов, выступая убежденным поборником «истины и справедливости».

Интриги и козни искушенных царедворцов приносят жестокое отрезвление, предвещают грозную опалу. «...Человек, который служит государю, должен быть немым и бессильным. От него требуют, чтобы он закрыл глаза на мерзости. Язык, который хочет разоблачить преступную тайну, отрезают», — печалится Навои, превыше всего ставя «независимость сердца и ума». Его сердце и ум независимы и деятельны, бурные «волны жизни родной страны» завладевают ими и в захолустном Астрабаде, где он, сосланный по повелению султана, томится одиночеством, но по-прежнему упорно пытается «рассеять тучи беспорядка, затянувшие небо государства».

В этой неослабной погруженности героя романа в заботы века заключена и разгадка «мук творчества», уподобленных «мукам деторождения». «Из любви создается жизнь, из повседневной жизни творятся возвышенные, глубокие сказания. Поэт, усвоивший тысячелетний опыт своего народа, сокровища мысли многих веков, пустивший глубокие корни в почву искусства и мыслей, занесенных арабами, иранцами и тюрками, расцвел, вспоенный их неумиряющей силой». И в том числе — силой родного языка, достоинство которого защищает тем неуступчивей, что сам приумножает его богатства своими творениями: «Победа тюркского языка была его победой, победой его народа, его истории»...

Откликаясь на публикацию русского перевода романа А. Шатриана и Э. Эркмана «История крестьянина 1789 г.», Д. Писарев видел заслугу писателей в том, что их «занимает не внешний очерк событий, а внутренняя сторона истории». Это, по мысли критика, непосредственно предопределило содержание образа, характера

главного героя романа, который тем и интересен, что «в истории его личности отразилась судьба целой нации»<sup>1</sup>. Такое определение вполне уместно отнести к созданному Айбеком образу Алишера Навои, поэта и мыслителя, патриота и гуманиста, чье творчество было выражением наивысшего подъема и философской мысли века, и национального самосознания народа.

Столь же уместно, хотя и с «обратным знаком», повторить писаревские слова, обращаясь к тетралогии К. Гамсахурдиа «Давид Строитель». «Внешний очерк событий» подчас теэнит в ней «внутреннюю сторону истории», хроникальное изложение материала притупляет остроту, ослабляет напряженность сюжетного действия. Можно понять стремление писателя показать деятельность царя Давида, политика и полководца, преобразователя и реформатора, на широком фоне событий как европейской, так и восточной истории, но балласт описательности, перегружающей повествование, все же досадно избыточен. Особенно ощутимо это в заключительных главах тетралогии, в стилистике которых преобладает информационная скоропись, беспристрастная и безоценочная. Обратим внимание, как чутко реагирует на нее слово, утрачивая свою образность: «В ноябре отправился царь в Ашорнию, напал на туркоманов, привел в смятение, истребил их и отбил у врагов огромное число пленных грузин. По пути нанес он удар по Севгеламеджу, где стояли туркоманы, и не оставил в живых никого, кто бы мог оплакивать павших. В ту же зиму, пройдя всю Абхазию до Бичвинты, царь Давид уладил тамошние дела: достойных милосердия помиловал, виновных же велел схватить и проучить достойно».

Отрицательно сказалась на образной системе тетралогии и намеренная, если так можно выразиться, «огосударствленность» поступков и действий главного героя, повлекшая за собой налет идеализации. Конечно же, и этому есть объяснения, которые содержатся в самой истории. Как свидетельствует историческая наука, «политическая деятельность Давида была весьма целеустремленна; здесь исключались непродуманные мероприятия»; именно в годы его царствования «грузинская земля полностью была освобождена от сельджуков. Закон-

---

<sup>1</sup> Д. И. Писарев. Соч. в 4-х томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1956, с. 401, 406.

чился длительный исторический процесс объединения грузинских земель и создания единой грузинской феодальной монархии. Вместе с тем к Грузии были присоединены соседняя Армения, Ширван и значительная часть Северного Кавказа»<sup>1</sup>. Но тем, стало быть, острее проявлялся социальный драматизм эпохи, привносивший в национальную идею классовое содержание.

Однако при всех отдельных издержках, в целом тетралогия К. Гамсахурдиа расширяла диапазон советского исторического романа темами и образами грузинской истории, а освещение их писателем ярко выразило тот общенародный патриотический подъем, на волне которого в годы Великой Отечественной войны, когда вышел первый том «Давида Строителя», многонациональная наша литература обогатилась многими талантливыми произведениями исторической темы.

Лучшими достижениями армянской литературы этих военных лет стали эпические полотна Стефана Зорьяна «Царь Пап» и Дереника Демирчяна «Вардананк». Они составляют как бы единую хронику IV и V веков, когда над Арменией, разделенной между Ираном и Византией, вслед за потерей государственности нависла реальная опасность утраты родного языка, самобытной культуры, возникла угроза самому существованию народа. Но именно на этом драматическом рубеже национальной истории армянский народ высоко подымает патриотическое знамя борьбы за независимость, создает письменность и литературу, выражающие его неистребимый порыв к творчеству и созиданию.

Если роман Ст. Зорьяна воскрешает события, непосредственно предшествовавшие трагическому разделу Армении и связанные с самоотверженными усилиями патриотических сил страны сохранить ее самостоятельность, то двухтомное повествование Д. Демирчяна передает грозную атмосферу национально-освободительной борьбы против персидского владычества. «Исторический роман «Вардананк», — рассказывал писатель спустя несколько лет, — я написал во время Отечественной войны, в дни исключительного напряжения народных сил, когда решалась судьба нашей родины, — быть ей или не быть. Я вспомнил V век — борьбу армянского народа

---

<sup>1</sup> М. Д. Лордкипанидзе. История Грузии XI — начала XIII века. Тбилиси, «Мецниереба», 1974, с. 88, 111.

против персидских деспотов — и подумал, что подобно тому как русский народ помнит Куликовскую битву, Бородинское сражение, как все народы Советского Союза не забывают свои освободительные войны, так и армянский народ должен вспомнить борьбу за независимость своей родины»<sup>1</sup>.

Патриотической мыслью о народе, его истории и культуре, многовековых традициях, на основе которых складываются высокие гражданские чувства личности, духовные и нравственные ценности человека, пронизан у Д. Демирчяна весь образный строй романа, передающего накаленную грозную атмосферу далекой эпохи, самый ход героической национально-освободительной борьбы. Этой мысли подчинены динамичное развитие сюжета, расстановка действующих лиц, чередование бытовых и батальных, индивидуальных и массовых сцен, одухотворенные описания природы, детализированное воссоздание обрядов и традиций народной жизни, вдохновенная поэтизация мастерства и таланта народа, его неистребимого вольнолюбия, ратных подвигов и воинской славы.

Справедливо замечено, что художественная концепция истории, развитая Д. Демирчяном, выражена самим названием романа: «Вардананк», то есть народ Вардана, «варданиты», а не просто «Вардан», по имени главного героя. Тем самым писатель подчеркивает «общенародный характер борьбы, то, что освободительное движение всегда и в первую очередь опирается на народные силы. Под знаменем Вардана собрались все слои общества, но главным героем борьбы стал народ»<sup>2</sup>. Утверждая народ подлинным творцом истории, движущей силой общественного прогресса, создателем материальных и духовных ценностей национальной культуры, Д. Демирчян включал свой роман в широкий контекст идеологически наступательной борьбы за марксистско-ленинское понимание исторического развития нации, ее многовековых путей и многотрудных судеб. С этой точки зрения ведущим идейно-нравственным пафосом «Вардананк» принципиально близок таким вершинным достижениям советского исторического романа, как «Разин

---

<sup>1</sup> Дереник Демирчян. Вардананк. Кн. вторая. М., «Известия», 1961, с. 466.

<sup>2</sup> «История советской многонациональной литературы» в 6-ти томах, т. 3. М., «Наука», 1970, с. 332.

Степан» А. Чапыгина и «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Дмитрий Донской» С. Бородин и «Переяславская рада» Н. Рыбака, «Петр Первый» А. Толстого и «Путь Абая» М. Ауэзова. Личность — народ — история — неразъединимая эта «триада» в каждом случае создает тот прочный фундамент, на который опираются все «несущие конструкции» эпического образа, ту плодородную почву, из которой, как хлебный колос, прорастают философская концепция, идейная и нравственная программа повествования.

Так многогранно, полифонично преломилось в романе общественное самосознание, гражданское чувство современности, когда «народная, священная», как пелось в одной из лучших песен тех лет, война с фашизмом во весь рост показала непобедимую силу советского патриотизма и социалистического интернационализма. И не случайно Наири Зарьян, сам создавший в годы Великой Отечественной войны историческую трагедию «Ара Прекрасный» (замысел ее, вспоминал писатель, возник непосредственно во время поездки в армянскую дивизию, на Кубанский фронт), видел значение «Вардананка» в том, что «великий исторический подвиг армянского народа» освещен в романе «с позиций... сегодняшней жизни, с позиций советской идеологии. Благодаря этому произведение, посвященное историческому прошлому, стало одним из выдающихся достижений советской армянской литературы»<sup>1</sup>.

Трудно не уловить в этом суждении писателя о писателе, мастера о мастере созвучия мысли А. Толстого о значении истории в познании современности, которую он высказал в год работы над второй книгой романа «Петр Первый»: «Чтобы воссоздать художественно нашу эпоху... нужно взять ее во всей исторической перспективе. Сегодняшний день — в его законченной характеристике — понятен только тогда, когда он становится звеном сложного исторического процесса»<sup>2</sup>. Таков урок традиций, воспринятых сегодня историческим романом от лучших завоеваний советской литературы минувших десятилетий. И — главный урок историзма художественной мысли, без которого нет новаторского мастерства исторического романиста.

<sup>1</sup> «Дружба народов», 1959, № 11, с. 210.

<sup>2</sup> Алексей Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 206.

# III

## „Дела давно МИНУВШИХ ДНЕЙ“.

1

...Бывает так: то древний курган в приднепровской степи или бухарский минарет, выстреленный в синь неба, то уцелевшая кладка Золотых ворот в Киеве или опрокинутый в прозрачную гладь старицы силуэт Покрова на Нерли, то потускневшая фреска Андрея Рублева под гулками сводами Успенского собора во Владимире или выщербленные горным ветром ступени мцхетского Джвари вдруг вызывают такой мощный отклик в душе, такой ослепительной вспышкой высветляют память, что хочется свершить невозможное. Соединить преходящее с вечным, остановить прекрасное мгновение быстротекущей жизни, где разом сошлись печаль и гордость, изумление и восторг, умиротворенный покой и смятенная тревога. Точь-в-точь как в строках Ольги Берггольц, которые сложились у нее однажды на тихих, поросших травой улицах древнего Углича.

...Я знаю, что еще воздвигнут зданья,  
где стоит кнопку малую нажать —  
возникнут сонмы северных сияний,  
миры друг друга станут понимать.  
А «Дивную» — поди восстанови,  
когда забыта древняя загадка,  
на чем держалась каменная кладка:  
на верности, на правде, на любви.  
Узнала я об этом не вчера,  
и ложью подправлять ее не смею.  
Пусть рухнут на меня

все три ее шатра,  
всей неподкупной красотой своею.

Да, и то, и другое, и третье — все вместе живет в этот обжигающий миг в душе, счастливо озаренной со-

знанием своей приобщенности к бегу времени. Потому и пронзительное чувство, которое овладевает тобой, потрясенным щемяще радостной встречей с далеким прошлым, не назвать иначе, как поэтическим, заветным чувством родной истории. Сокровенное и трепетное, оно словно бы ведет тебя той нескончаемой бороздой, которую неустанный плуг Вечного Пахаря проложил через века, приблизил к твоему сердцу, чья обострившаяся память, как всегда, «сильней рассудка памяти печальной». В ней оживает минувший день, сопрягаясь с днем нынешним, и нерасторжимая *связь времен* постигается ею в современном движении народной жизни.

Как свидетельствовала Вера Панова, именно эти слова первыми всплыли в ее сознании, когда в подземельях старинного собора в станице Старочеркасской ей «показали цепи, на которых когда-то томился Степан Разин, прикованный к прозеленевшему, промерзшему камню. Я тронула этот камень и ощутила себя наследницей чего-то, чего тогда не сумела бы назвать,— ледящее дыхание Истории ощутила кожей и *связь времен*» (курсив мой.— В. О.)<sup>1</sup>. Что это, если не смутное пока еще предощущение замысла, из которого потом, спустя годы, как из благодатного зерна, прорастут образы исторических повествований, где писательница остросовременной темы обратится к «житиям»<sup>2</sup> княгини Ольги и Феодосия Печерского, эпохам Андрея Боголюбского и Василия Третьего («Лики на заре»)?

Киевская Русь — поистине «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой». Но и они не безраз-

---

<sup>1</sup> Вера Панова. Заметки литератора. Л., «Советский писатель», 1972 с. 173.

<sup>2</sup> Слово «жития», как в переносном, так и в прямом его значении, не должно смущать современного исследователя. Об этом хорошо сказал Даниил Гранин, напомнив, что «жития святых дали немало образцов великолепной русской литературы. На этих житиях происходило нравственное воспитание многих поколений народа на протяжении столетий. Они давали примеры не только религиозной жизни, но и патриотизма, действия, бескорыстной любви к народу, самосовершенствования, высоких нравственных качеств, пренебрежения ко всякого рода стяжательству, в них был элемент очищающий и оздоровляющий. Если начисто откинуть религиозную сторону дела, то примеры праведной жизни, мне думается, сегодня полезны чрезвычайно. В такой жизни, деятельной жизни, привлекает *активность доброты*. Сегодня доброта — современнейшее чувство. Культура доброты — это то, чего не хватает, то, чего не умеют и чему жаждут научиться» («Вопросы литературы», 1976, № 5, с. 112).

личные литературе: писательское внимание к ним естественно продиктовано потребностью современной художественной мысли в объемном, масштабном, синтетическом восприятии мира и человека в мире, способном вобрать в себя многотрудный опыт народной истории, лучших, прогрессивных традиций социальной и духовной жизни нации.

На это остросовременное звучание исторической темы, внутреннюю переключку прошлого с настоящим Павло Загребельный указывает самой композицией романа «Диво», действие которого развивается в трех временных плоскостях: эпоха Ярослава Мудрого, Великая Отечественная война, наши дни. Как ни неожиданно такое сопряжение разных эпох, оно имеет для писателя и глубокий художественный, и актуальный идеологический смысл. Не просто о национальных святынях, разграбленных в войну «учеными» в эсэсовских мундирах, идет у него речь, но о защите самобытных истоков государственности и культуры Киевской Руси — древней колыбели восточного славянства.

Есть от кого защищать их! Концепции А. Л. Шлецера, активно пропагандировавшего норманнскую теорию происхождения древнерусского государства и в соответствии с нею видевшего древнюю Русь «ужасно дикой и пустой»<sup>1</sup>, не остались в прошлом, хотя спор вокруг них, начатый еще Ломоносовым, продолжался в исторической науке более ста лет. Теоретики реакционного толка в своей националистической пропаганде охотно возрождают эти концепции и сегодня.

Актуальная идеологическая направленность романа «Диво», отчетливо проявившись в его внешнем композиционном построении, определила и внутреннюю логику сюжета, пронизала самый образный строй повествования. Она в принципиальном, подчас полемически подчеркнутым отказе П. Загребельного от какой бы то ни было идеализации исторических персонажей. В последовательном утверждении героев из народа подлинными творцами истории, создателями ее непреходящих культурных ценностей. В подтекстовой переключке современных раздумий писателя об искусстве и творчестве, их высоком общественном назначении, незамутненных

---

<sup>1</sup> См.: Б. Д. Греков. Киевская Русь. М., Госполитиздат, 1953, с. 376.

народных истоках и возвышенных патриотических устремлениях с теми драматическими коллизиями, которые на материале прошлого раскрывают величие таланта и мастерства, обязанных своей жизнестойкостью неисчерпаемым творческим силам народа. «Ибо что такое искусство? Это могучий голос народа, звучащий из уст избранных умельцев. Я — сопелка в устах моего народа, и только ему подвластны песни, которые прозвучат, родившись во мне. А меня — нет»... Так думает о себе, о собственной своей судьбе — неотъемлемом звене в цепи судеб народных — безвестный строитель Киевской Софии, самобытный художник и зодчий, легендарный образ которого психологически убедительно создан силой писательской фантазии. Не потому ли и возведенная им «тысячелетняя святыня славянского мира» становится в романе боевым рубежом нестихающей битвы? Вооруженной битвы с фашизмом в годы Великой Отечественной войны, современной борьбы идей, накал которой открывает одному из героев писателя, как нужна людям его профессия историка древнего искусства, как необходима она всем — «не только отдельным любителям старины».

«Диво» П. Загребельного — не первое в украинской и не единственное в советской литературе последних лет произведение, воскрешающее «золотой век Киевской Руси». Естественно поэтому будет сопоставить его с другими, тематически близкими повествованиями не столь уж давнего и совсем недавнего времени. Ведь если истину, как говорится, чаще всего познают в сравнении, то оно и в этом случае поможет яснее определить то особое место, которое заняли в многонациональной исторической романистике наших дней книги П. Загребельного — и роман «Диво» прежде всего, и вскоре последовавшие за ним романы «Первомост», «Смерть в Киеве», «Евпраксия».

«Так оканчивается повесть о князе Владимире. А далее — Ярослав...», — обещал Семен Склярченко, завершая дилогию «Святослав» и «Владмир». Роман П. Загребельного «Диво» словно бы продолжает ее сюжетно. Тем соблазнительнее было бы говорить об устойчивости форм эпического повествования, преемственности традиций исторического романа, наследовании принципов реалистической поэтики. Дело обстоит, однако, не так просто. И роман «Диво», и последующие историче-

ские романы П. Загребельного менее всего напоминают романы-биографии, романы-жизнеописания исторического деятеля, к каноническому типу которых тяготел С. Складенко. Внешняя непохожесть формы имеет при этом своей основой глубинные различия в критериях отбора исторического материала, в принципах его осмысления, в нормах авторского отношения к реальным ли, к вымышленным ли героям прошлого.

Так, опираясь на традиции героического эпоса, воспринимавшего Святослава в неизменном ореоле воинской славы — удалым князем, «неотделимым от коня и меча, верным членом дружинного товарищества»<sup>1</sup>, на традиции былин, поэтизовавших Владимира Красное Солнышко как неустрашимого воителя за Русскую землю, С. Складенко был склонен видеть порой в героях своей дилогии не столько раннефеодальных монархов, сколько народных вождей, последовательных выразителей патриотических идеалов и демократических устремлений социальных низов. Не случайно Владимир так часто выглядел благородным страдальцем и жертвой роковых обстоятельств, когда даже прелюбодеяния его объяснялись соображениями государственной необходимости. . .

Та же участь «народного князя» была уготована Ярославу Мудрому в одноименной драматической поэме Ивана Кочерги. Сам писатель называл «мотив осознания связи с народом и ответственности князя за его судьбу»<sup>2</sup> ведущим в поэме, оправдывающим и монолог героя, в котором тот, настаивая на своем простонародном — «рабынина» кровь! — происхождении, горделиво провозглашал:

... Из всех небесных благ  
Я эту кровь найвысшим почитаю.  
Она меня с народом единит!  
Я не ищу в преданьях старины  
Вельможных предков из чужой страны.  
Народ мой здесь! На этих вот просторах  
От Киева до Ладоги живет.  
Не выходцев Исландии суровых,  
Меня своим он предком назовет!

Нет оснований утверждать, что такая идеализация

<sup>1</sup> Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси. Историко-бытовые очерки XI—XIII вв. М.—Л., «Наука», 1966, с. 21.

<sup>2</sup> Иван Кочерга. Исторические драмы. М., «Советский писатель», 1954, с. 266.

древнерусской истории окончательно отошла в прошлое, как отошли те антинаучные мистификации, под прямым или косвенным воздействием которых и возникла она в литературе. Своего рода «реликты» ее видны, например, в романе Бориса Тумасова «Земля неизвестная», среди героев которого мы встречаем и князя Владимира, и его сыновей Ярослава и Мстислава. Многие удалось писателю в этом романе, воспроизводящем своеобразный мир южного порубежья Киевской Руси — Тмутараканского княжества, его сложные дипломатические отношения с Византией, грозные сечи с хазарами и касогами, колоритные картины народного быта, жизни княжеских дружинников, торгового, ремесленного, мастерового люда. Однако социально-аналитическую основательность повествования зачастую ослабляет его ведущая интонация, своеобразным ключом к которой может служить обозначение глав романа, названных не главами, а сказаниями. Ориентация на сказание, в форму которого облачен реальный исторический материал, выступает в романе нормой поэтики, предопределяет его стилистику и лексику. «И сидели сыновья Владимира на своих столах... Копьями длинными, мечами острыми, стрелами калеными крепить бы им землю русскую, край отчий...» «Еще жив великий князь Владимир, и на веселом пиру славит его сладкозвучный Боян. Поет песню речистый певец, рокочут звонкие струны...» Такая былинно-сказовая стилизация не остается нейтральной по отношению к содержанию романа: бури и драмы века с трудом поддаются ей.

То, что у Б. Тумасова проявилось издержками стиля, в романе Валентина Иванова «Русь изначальная» стало выражением творческой позиции, осознанной концепцией, которую, справедливо отмечалось в критике, «не назовешь иначе, как *неисторичной*». До того подчас отвлеченными, вневременными предстали у него идеалы народоправства, равенства и даже общерусского единства, которыми живут герои романа — древние хлебопашцы, охотники, воины. И до того навязчиво их «здоровый быт» выписан в противовес разложению византийской цивилизации, влияние которой было якобы «только тлетворным»<sup>1</sup>. Между тем не приходится гово-

<sup>1</sup> См.: В. Канторович. «Острова», а не «материки»... — «Вопросы литературы», 1971, № 4, с. 96.

речь много о том, что не только в VI веке, когда развертывается действие романа, но и в позднейшие времена Киевской Руси — Олега и Ольги, Святослава и Владимира, даже Ярослава Мудрого и Владимира Мономаха — Византия, наследница древних Греции и Рима, являла собой высшую цивилизацию тогдашнего мира. Приобщение к ней связало древнерусское искусство с судьбами мировой культуры, способствовало бурному выявлению его собственных творческих потенций, ускорило и обогатило его самобытное развитие.

Наивное небрежение этими объективными выводами исторической науки еще более усугублено в романе В. Иванова «Русь великая», охватившем большой, насыщенный драматическими событиями период русской истории — от Ярослава Мудрого до Владимира Мономаха. Киевская Русь и Византия, Киевская Русь и Европа в целом противостоят здесь как два непримиримых, враждебных полюса добра и зла. На одном — целомудренная простота нравов, открытость княжеской политики, сознательный демократизм, на другом — расточительная пышность церемониала, кровавые дворцовые интриги, нескрываемая тирания. «Там, за нашей землей,— рассказывал Изяслав,— каждый владетель каждому враг. Всё у них шевелится, кто грызется от бедности, кто — от богатства, малоимущий владетель гнется послушно, как лук, но норовит, чтобы стрела отскочила в стрелка». Иное дело на Руси: всего лишь «поверху ее (русской земли. — В. О.) гуляет легкий ветер княжих споров-усобиц. Либо наоборот: из-за того-то и гуляет на Руси этот ветер, что Земля его терпит». Мало того: не в пример вероломной Византии, заключает однажды автор, «на Руси пока еще не играли с ядами, но только с железом», — словно бы ослепление князя Василька Тербовльского было действием более благородным и гуманным, чем отравление базилевса Цимисхия!

Курьез? К сожалению, не единственный среди множества других упрощений, к которым приводит автора его настойчивое стремление представить действующих лиц и события русской истории в непременно идиллическом освещении. Здесь и искренность дружбы, бескорыстие любви «между Ярославичами и Господином Великим Новгородом», завещанные Ярославом Мудрым: «так и бывает: кому помог, того полюбил» (будто и не новгородцы вовсе порубили однажды Ярославовы лодии,

дабы воспрепятствовать намерению князя отплыть в Швецию)... И любвеобилие простосердечного Ростислава Тмутараканского, который «раскрывает объятия — всем, да рук не хватает» (словно и не он, как засвидетельствовала история, «осердился на дядей и убежал в Тмутаракань собирать силы для мести»)...<sup>1</sup> И не знающее границ бескорыстие Владимира Мономаха, демократа и миротворца, чьи исторически конкретные черты попросту исчезают в безудержном потоке авторских восклицаний: «богатырь на бранном поле», «добрый, умный, чистый, храбрый» (будто не сам Владимир Мономах признавался в «Поучении, как в дни вероломного захвата Минска не оставил в городе «ни челядина, ни скотины»)...<sup>2</sup>

Природу столь насильственных упрощений истории — а их немало в сюжете романа «Русь великая» — нагляднее всего, пожалуй, вскрывает авторское изложение обстоятельств двукратного изгнания из Киева князя Изяслава Ярославича. Этой красноречивой страницы в истории распада Киевской Руси касались, отметим кстати, и А. Ладинский в романе «Анна Ярославна — королева Франции», и Вера Панова в «Сказании о Феодосии», останавливается на ней и П. Загребельный в романе «Смерть в Киеве». «Негожий князь. Сам от половцев побежал и нам побить их оружия не дал: своих, вишь, боится больше, чем половцев. Ну, прогнали», — говорит у В. Пановой киевский простолюдин, печалась, как много в дальнейшей «заварухе справных людей побито, в тюрьму покидано, ослеплено безвинно, вот всего нам прибытку». То же у П. Загребельного: «Когда вернулся Изяслав, семьдесят мужей... были изрублены, а иные ослеплены, а еще многие безвинно погублены, без разбора». И сурово осуждается Изяслав в романе А. Ладинского устами Анны Ярославны, которая не иначе как постыдным называет стремление одержимого честолюбием брата «любыми средствами, но вернуть себе власть!». Ради этого он «скитался по чужим краям, готовый заключить союз с любым королем» и даже с римским папой, к которому «никогда еще русские князья не обращались за помощью»... Так ненавязчиво, исподволь сопрягают писатели свои нравственные оценки дра-

<sup>1</sup> В. О. Ключевский. Соч. в 8-ми томах, т. I. М., Госполитиздат, 1956, с. 173.

<sup>2</sup> Там же, с. 278.

матических событий с их социальными оценками в исторической науке. Ведь бегство Изяслава из Киева в 1068 году было результатом бунта патриотически настроенных городских низов, которые изгнали великого князя «за нерешительность в борьбе с половцами»<sup>1</sup> — за то, что, пуще половцев страшаясь своих подданных, побоялся вооружить их против общего врага, угрожавшего городу...

Не то в романе В. Иванова, где Изяслав — «было в нем что-то приятное, даже милое», — не сумевший унять горячность толпы, становится, только и всего, жертвой собственной незлобивости, беспечности, благодушия. «Нет у Изяслава большой вины перед Киевской землей, чтобы, покаившись, искать мира, любви. Нет и заслуг, чтоб за него Земля держалась». Потому и в изгнание он «удалялся, соблюдая достоинство, лошади шли шагом: не бегство — исход», и возвратился встреченный «с честью», «с почетом». Если же, рассуждает в другом месте автор, и пролилось при этом «сколько-то крови, то вытекло ее ничтожно мало, особенно на посторонний глаз: едва пятьдесят русских убили — капелька». Согласимся: странна эта «подушная» статистика, коль скоро речь зашла о человеческих жизнях. Но разве не закономерна она в образной системе романа, сюжетные коллизии которого направляет не объективный ход истории, а произвол авторской мысли, стремящейся снизить драматический накал описываемых событий, облагородить их действительных участников? Так мстит автору ослабленность аналитического начала повествования — неточность конкретно-исторического видения далеких эпох, нечеткость социально-классовых критериев и ориентиров. А ведь в надежной опоре на них крайне нуждается то поэтическое чувство истории, которое несомненно присуще писателю и у читателей его романов не может не вызвать ответного отклика. Тем более, значит, важно подкрепить это эмоционально заразительное чувство научно обоснованным пониманием истории, свободным от иллюзорных представлений о некоем классовом мире, единстве социальных устремлений «верхов» и «низов» древнерусского общества. «... За князем у нас идут, а не князь гонит. Не пойдут, когда князь сзади останется. С бояр спрос еще больший», —

<sup>1</sup> В. О. Ключевский. Соч. в 8-ми томах, т. I, с. 280.

укрепляет в таких иллюзиях один из героев романа «Русь великая», боярин, охраняющий русское порубежье от набегов кочевников. И это в то время, когда уже прогремели первые раскаты грозных потрясений, которые неотвратимо приведут древнюю Русь к жестокой национальной трагедии на Калке и под Рязанью!.. «За наше ненасытство навел бог на ны поганые; а и скоты наша и села наша и имения за теми суть, а мы своих злых дел не останем»<sup>1</sup>, — так осуждающе скажет летописец, осмысливая пережитое. Этому необходимому суду над «злыми делами» истории и не нашлось места в романе В. Иванова...

Вернемся к романам П. Загребельного. Взятые вместе, они наглядно убеждают в том, что в своем требовании историзма и социальности художественной мысли, высказанном, в частности, и в упомянутой статье В. Канторовича «Острова», а не «материки»..., критика может опереться не только на негативные явления, но и на большой позитивный опыт прозы исторической темы. «Братся за исторический роман имеет, в сущности, право лишь литератор с разработанным социологическим мышлением»<sup>2</sup>, — писал В. Канторович. Именно высокой культурой социологического мышления, последовательным неприятием идеализации прошлого и выделяются романы П. Загребельного в современном потоке исторических повествований.

Не «легкий ветер» безобидных неурядиц «гуляет» в них над русской землей, но яростные бури кровопролитных распрей не раз перепыхивают ее всю. И в бурях этих само время лепит характеры людей, направляет их волю, диктует линию поведения. О тщетные усилия «побратать всех русских князей» разбивается «вера в самое святое» Владимира Мономаха: «...князя заключали братские договоры, давали обещания в дружбе и любви, целовали крест, а потом один выкалывал глаза другому; тот захватывал города и земли своего соседа, третий звал на помощь иноземного владетеля, дабы разбить единоплеменников, а еще один, словно пес приبلудный, только и выжидал минуты, чтобы укусить кого-нибудь, чтобы отхватить для себя кусок...» («Первомост»). Ярослав в «Диве» — личность незаурядная, но и он жи-

<sup>1</sup> См.: Б. Д. Греков. Киевская Русь, с. 507.

<sup>2</sup> «Вопросы литературы», 1971, № 4, с. 83.

вет в эпохе, а не стоит над ней. Потому и в фанатичной его борьбе со Святополком не добро воевало со злом, а, как прослеживает писатель, «одна злая воля натолкнулась на другую, тоже злую». И нет между ними разницы, хотя летописная история древней Руси нарекла одного «окаянным», а другого «мудрым».

«Кратко, точно: окаинился, окаянный. Так в краткости народного известия полнота поэтического выражения *сама по себе стала свидетельством его достоверности*» (курсив мой. — В. О.) — комментирует этот факт В. Иванов в романе «Русь великая». Скепсис П. Загребельного по отношению к «достоверности» летописных оценок таит в себе большую трезвость и пронизательность писательского взгляда на историю. Слишком жесточкой и неправой ценой предательства, вероломства, коварства (чего стоит хотя бы омерзительная фигура Ситника, «ночного боярина», князева наушника и соглядатая, даже ближайшего советчика) оплачена Ярославова мудрость! Зная это, писатель знает также, что летопись чаще всего шла за победителем, признавая его правоту, и крайне редко за побежденным, ибо победа в междоусобице означала для нее истину истории. «...Все наши летописцы были связаны волей заказчиков, каковыми обычно являлись князья»<sup>1</sup>, — говорил об этом академик Б. Д. Греков. «Летописец — подданный и пишет о своем князе как подданный, — подчеркивает Д. С. Лихачев. — Только о враге он пишет, что он совершил тот или иной поступок, движимый злобой, завистью, жадностью или гордостью (ассортимент психологических качеств и здесь невелик, анализ несложен) или побуждаемый к тому злым советчиком, послушавшись его дурного совета, дьяволом наученный или дьяволом соблазненный. Следовательно, летописец не потому так скуп на психологические определения, что психология раскрыта для него только в самых общих своих основах, а потому, что раскрытие психологии не входит в его задачу, — он официален, несет свои обязанности писателя как своеобразную феодальную службу, пишет то, что ему следует писать по своему служебному положению, и сохраняет основательную дистанцию между собой и своим патроном. Писательский труд не стал еще *первой* обязанностью летописца, не придал ему хотя бы внешней независимости. Летописец сам

---

<sup>1</sup> Б. Д. Греков. Киевская Русь, с. 15.

осознавал себя прежде всего слугой князя и, не скрывая от себя, выполнял свой долг слуги, подчиненного или васала»<sup>1</sup>.

Не потому ли и в романе П. Загребельного победивший Ярослав так «ободряюще улыбался златоустам»? Но, видя себя равным апостолу, он не довольствуется уже тем, как славословят его священники и монахи, услаждая «слух князя и княгини сладким церковным пением». Великий князь озабочен славой посмертной, которую сам же и создает себе при жизни. «Нужна не правда, а вера», — поучает он летописца, наставляя писать «только про великое... Не поддаваться искушению сосредоточиваться только на неполадках и ошибках. Недостатки великого человека могут быть столь же поучительными, как и достижения, но значение имеют лишь последние, первые же следует оставлять без внимания, чтобы не стали они когда-нибудь оправданием для правителей ленивых и бездарных»... Иронический подтекст этой сцены глубок и серьезен. И внутренне связан с полемически заостренными суждениями героев романа, действующих в современности, о сущности искусства, творчества, мастерства. «А что такое искусство? Только ли привычное, установившееся, канонизированное, внесенное во все каталоги, или непременно новое? Ведь все когда-то было новым, все имело свое начало. А с чего начинается искусство? Не с протеста ли? Против природы. Против бога. Против собственного бессилия. Против ничтожности. Апологетика убивает искусство», — восклицает один из них.

Киевская София родилась из протеста. Социального и нравственного протеста против несвободы и бездуховности жизни, жестокости века и аморализма власти, воплотившей эту жестокость. Против лицемерия и ханжества новой религии, освятившей преступное насилие над человеком, житейской неприкаянности «людей без значения», которым многомудрый князь отвел роль слепых исполнителей его воли.

Историки свидетельствуют: именно в тот суровый период русской истории, когда утверждаются «освященные христианской церковью нравственные и моральные устои феодализма, рождаются и зачатки того житейско-

---

<sup>1</sup> Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М. «Наука», 1970, с. 60.

го критицизма, который всегда был живым родником народного свободомыслия»<sup>1</sup>. В главном, существенном этот научный взгляд совпадает со взглядом художественным, отвечает тем идейно-нравственным позициям писателя-современника, из которых исходит П. Загребельный, создавая силой своей писательской фантазии образ строителя, художника, зодчего Сивоока. Он вносит в идейно-нравственный полифонизм романа мотив неистребимости искусства и святости творчества, беспредельных возможностей таланта, который, проникая в сокровенные «тайны гармонии цветов», воплощает в них великую любовь и великое страдание народа. И обретает окрыляющую свободу духа, которая торжествует в стройных линиях камня, в радужных переливах красок.

Князь и мастер — величие показное и истинное, мнимое и подлинное. Казалось бы, воля одного и замысел другого совпадают в их общем желании воздвигнуть «церковь великую и славную». Но это лишь внешнее совпадение — разные устремления руководят ими и поразному представляют они себе рукотворную красоту. Он «должен был бы еще что-нибудь сделать великое и дивное, но не знал что, мучился от мысли, от бессонницы» — это Ярослав, обеспокоенный, как бы не потускнел призраком его мудрости в глазах подвластных. «Сделать нужно так, княже, чтобы весь мир удивлялся, а земля наша чтобы прославилась этим храмом», — отвечает на его сомнения Сивоок, в противовес княжеской фанаберии выражая патриотическое чувство народа. «Сделаю Киев соперником Константинополя... А для этого все сделаем, как в ромейском стольном городе», — куражится Ярослав. «Опять одно и то же! Опять повторение и подражание. Никто не думает о том, что высшая ценность быть самим собой. Нет, нужно заимствовать. Заимствовали бога у ромеев, теперь заимствуют всё и к богу, даже способностей своих словно бы нету — нужно просить их у ромейского императора, и талант лишь тогда талант, когда привезут его с чужбины», — печалится в ответ Сивоок, мысленно противопоставляя чванливому высокомерию князя растущее в народе Киевской Руси осознание своего национального достоинства. «... Не

---

<sup>1</sup> См.: Н. Е. Носов. О книге и ее авторе. — В кн.: Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси, с. 3.

для меня — для державы делается все, для славы божьей и на веки вечные», — привычно лукавит князь, собственные тщеславные амбиции выдавая за неотложные государственные интересы. И снова поправляет его художник, думая о жизнеутверждающей силе вдохновенного искусства, в прекрасные формы которого отливается душа народа-творца: «Весь храм снаружи расписать в наши краски, чтобы стал средь Киева и посреде всей земли писанкой, людской радостью...»

Так заявляет о себе в романе «связь времен»: в споре мастера с князем слышны раздумья писателя-современника об искусстве и творчестве, их высоком общественном назначении, незамутненных народных истоках, возвышенных патриотических устремлениях. Жаль только, что порой эта связь прочерчивается преднамеренно выпрямленными линиями, в которые сливается пунктир философского подтекста повествования.

Соотнося век нынешний и век минувший, П. Загребельный не всегда, к сожалению, смог устоять перед соблазном насильственно сократить расстояние между ними. Иногда путем уподоблений, накладывающих, например, печать самоотречения Сивоока на аскетизм ученого Бориса Отавы: роковая неустроенность личной судьбы, неприкаянное одиночество профессора возведены в принцип жизни и творчества, словно они — непременные условия познания и обретения человеком истин бытия. Чаше, наоборот, — приемом контраста. И тогда «современная» суетность моды и преходящей славы противопоставляются вечности искусства и подлинности таланта так же наглядно, как, скажем, размашисто-смелому этюду молодой художницы с его бытовой «правдой», поданной обнаженно, грубо, даже эпатирующе, противостоит в романе неувядаемая красота фресок Софии. Априорность логического тезиса, жесткость рационалистической конструкции явно довлеют здесь над материалом — и современным, и историческим. . .

Народ — творец истории. Воплощая этот определяющий мотив повествования в коллизиях сюжета, П. Загребельный психологически тонко прослеживает, как воля князя, ведомая и направляемая талантом мастера, все больше подчиняется национальным интересам и патриотическим идеалам народа, его духовным потребностям и запросам. В этом ключ и к итоговой оценке государственной деятельности Ярослава, объективно

следующей из художественной концепции личности и истории, развитой в романе. Видя в Софии дело своих и только своих рук, живое воплощение своей великокняжеской мудрости, Ярослав и взирает-то на нее словно «бог с высокого неба». Но — безошибочно угадывая при этом в формах и красках церкви сохраненные памятью народной «деревянные языческие святыни в землях Древлянской, Сиверской и Полянской», сосредоточенно думает о том, что «не умирают старые боги, возрождаются в новой ипостаси, в новой силе и красоте». Прав оказался языческий проповедник, сначала заключенный в «поруб» (кстати сказать, в борьбе с инакомыслящими «Ярослав Мудрый первый ввел в княжескую практику посадение противника в «поруб», «погреб» — зародыш тюрьмы»<sup>1</sup>), а потом и убитый великим князем: «...душу у народа не вынешь, не вставишь ему другую, чужую»...

Парадоксальна, казалось бы, эта мысль романиста, призывающая видеть в Софии, возведенной во славу христианского бога, апофеоз языческого богоборчества. Однако, при всей своей видимой парадоксальности, она органична не только в контексте писательских раздумий о жизнестойкости и неистребимости искусства, которое питают чистые, неиссякаемые родники народного бытия, но созвучна самой истории, направляющей логике исторического процесса, его внутренней диалектике. Ведь во все не о том, благом или злом было крещении Руси, идет речь в романе. Принятие христианства отвечало политическим задачам и социальным нуждам древнерусского государства, новая религия встретила на Руси готовую классовую почву и тем естественней ускорила развитие феодальных отношений, — для писателя все это несомненный факт истории. Но — и тут вскрываются сложность, противоречивость исторического процесса, постигаемые в романе, — «заимствованное от греков и в то же время не отмежеванное полностью от Запада», христианство «оказалось в конечном счете не византийским и не римским, а русским». Приняв новую веру, народ Киевской Руси не мог «забыть и своей старой, давно успевшей войти глубоко в его быт» веры, отрешиться от культа языческих богов, с которым был связан привычный, устоявшийся уклад мыслей и чувств че-

---

<sup>1</sup> Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси, с. 142.

ловека древней Руси. Направляя своим социальным творчеством движение истории, широкие народные массы создали таким образом одну, синкретическую веру, которая явилась «результатом претворения христианства в русской народной среде»<sup>1</sup>.

С этими объективными данными исторической науки так же совпадают идейно-нравственные выводы романа «Диво», вытекающие из отстаиваемой писателем концепции личности и истории, искусства и народа. Недаром же Ярослав при всей жестокости борьбы «с богами старыми ради бога нового», которую он вел «следом за своим отцом», одновременно помнит у П. Загребельного и о том, как важно сберечь «старинные обычаи»: ни один «мудрый властелин» не должен искоренять их до конца, коль скоро «они господствуют над людьми сильнее, чем самая могущественная власть». Конечно же, и здесь его мудрость достаточно властолюбива и эгоистична. Но разве не подчинена она при этом историческому движению народной жизни, которое сильнее великокняжеской воли? Эта воля не беспредельна. «Вот где предел власти: вольный человек»...

Превыше всего дорожа социально-классовой направленностью художественной мысли, П. Загребельный, не без внутренней, видимо, полемики с односторонней тенденцией к идеализации древнерусской старины, счел необходимым особо подчеркнуть свою позицию в романе «Первомост», взяв эпитафией к нему известные ленинские слова: «...землевладельцы кабалили смердов еще во времена «Русской Правды»<sup>2</sup>. Этим конкретным историзмом, точностью классовых критериев, четкостью социальных ориентиров и следует выверять художественную концепцию личности и народа, народа и истории, развитую в романах П. Загребельного. Мысль писателя о народе как творце истории присутствует в каждом из них не декларативно. Воплощаясь в материю образа, она последовательно направляет логику сюжета, развитие характеров, диктует нравственные оценки реальных и вымышленных героев. Даже признанную за ним честь создателя Софии П. Загребельный отнимает у Ярослава. «Заложи же Ярослав град великий, у него же града суть врата златые, заложи же и церковь святые Со-

<sup>1</sup> Б. Д. Греков. Киевская Русь, с. 392, 394, 395.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 3, с. 199.

фии» — эти хрестоматийные, не однажды повторенные в романе строки Ярослав сам диктует своему летописцу. И повелевает при этом уничтожить пергамент с именем зодчего Сивоока, который убит при его княжеском попустительстве... Равным образом и «мужа многоумного» Владимира Мономаха романист лишает славы строителя первого на Руси моста, хотя на него прямо указывает та единственная строка летописца — «того же лета (6623) устроил мост через Днепр Владимир», — от которой отталкивается повествование в романе «Первомост». Скупое свидетельство летописца высекает всего лишь первую искру. Оно только толчок к самостоятельному движению художественной мысли, начальный импульс к интенсивной работе творческого воображения, обостренного потребностью писателя разглядеть в дали минувших веков живые лица «тех загадочно-безымянных» предков, которые «воздвигли Первомост через Днепр возле Киева не столько во славу свою и княжью (записанную на пергаменах), сколько во славу земли своей».

В этом страстном утверждении народа подлинным творцом истории и состоит созвучный нашей современности внутренний пафос романов П. Загребельного. В его идейно-нравственном полифонизме мотив суда над историей всегда органичен: суд этот вершит сам народ. Силой образов и идей создаваемого им искусства — в первом романе. Неувядаемым в веках патристическим ратным подвигом во втором. Высотой своей трудовой морали, питающей нравственную стойкость человека, его представления о добре и зле в мире — в третьем.

Жизненные пути героев романа «Первомост» обрываются в смутное для Руси время, когда великое «горе и печаль обрушились на Русскую землю, плач и стон стоял повсеместно по убитым и уничтоженным воинам». То «темная монголо-татарская сила... надвигалась неотвратимо, будто Страшный суд». И казалось, будто «сама Русская земля плачет над сыновьями своими, над детьми, над городами и селениями». Верный своему остро-социальному видению далекой эпохи, писатель и сюжетными коллизиями повествования, и публицистическими монологами от автора раскрывает сложную, противоречивую картину общественных отношений на Руси, неразрешимость которых ускорила национальную трагедию. Даже в канун ее «не было между князьями ни

мира, ни согласия, брат шел на брата, сын выступал против отца, усобицы разъединяли, разрывали землю...»

Сословному эгоизму княжеской власти, феодальной и духовной знати, предрекающему их предательское смирение перед ордынским игом, противостоят в романе бескорыстное самоотвержение и природный, как жизнь, патриотизм народных низов. Потому, не забывает подчеркнуть писатель, даже в гордом ответе русских князей татарским ханам — «Когда сорвете у коней своих копыта, тогда и сроем валы городов наших», — прозвучал вовсе «не их голос, а голос всего народа». Этот могучий голос свободолюбивого народа преследует завоевателей. Они слышат его всюду — не только в лютой сечи у стен русских городов (таковы едва ли не самые сильные в романе картины семинедельной осады татарами Козельска), не только на поле жестокой брани, которым стала вся русская земля, где «никто и никогда ничего не отдавал добровольно», где воины «бились отважно, яростно, бесстрашно, даже без надежды на победу». Хан Батый, этот «литой медный истукан», прав по-своему, когда в недоступной его пониманию подлинной мудрости книжных строк слепым инстинктом варвара угадывает непрочность одержанных побед. Недаром повелевает он «уничтожить» все русские книги, которые тупому его невежеству представляются «порождением слабости», а не силы. Той неизбывной творческой силы народа, которая отчаянно торжествует даже в трагическом финале романа. Предвидя в нем скорое предательство правителя-Воеводы, «мостищане» решаются сжечь свой мост, «уничтожить, превратить его в дым и в пепел, дабы не достался он кровожадным насильникам, врагам смертельным и беспощадным». Как сам народ, велик и бессмертен его патриотический подвиг, трудовой и творческий гений. Эта высокая мысль о величии и бессмертии народа-творца направляет финал романа, выливается в мощный пафос жизнеутверждения, выражающий социальный оптимизм современной концепции истории, которую отстаивает П. Загребельный в своих повествованиях о давнем прошлом.

Развивая эту концепцию в романе «Смерть в Киеве», П. Загребельный включает в повествование немало публицистических отступлений, которыми ведет прямой спор с феодально-буржуазной и буржуазно-национа-

листической историографией — от В. Татищева до М. Грушевского, — не видевшей в «битвах удельных междоусобиц, которые гремели в нашей истории», ничего значительного для мысли философа и кисти живописца. Сам писатель черпает в них не просто острые драматические ситуации, которые кладет в основу сюжетной интриги, динамичной и занимательной. Главное, что привлекает его аналитическое внимание, — проявления самобытных характеров людей, участвующих в драмах истории, сложное переплетение их различных, противоречивых, часто несовместимых позиций, устремлений, интересов, перепроверяемых моралью народа, его социальными и нравственными идеалами. В конечном счете голос народа решает и исход полувековой борьбы Юрия Долгорукого за великокняжеский стол. Чтобы услышать, понять этот неискаженный голос, «от двора к двору, дальше и дальше от киевской Горы, ближе к бедности, к убогости» упрямо идет лекарь Дулеб, бескорыстный рыцарь правды и истины. Княжеская Гора и Подол, «затопленный водою, занесенный песками, голодный, ободранный, обнищавший, но независимый», противостоят в романе как два социальных полюса. «Гора была равнодушной к тому, что творится где-то внизу, в глубинах, где в скользкой грязи теснилась беднота, поставленная лицом к лицу супротив стихии, незащищенная, привычная к жертвам. Чем больше страданий обрушивалось на низ, тем спокойнее чувствовала себя Гора, тем увереннее держала себя. . .» И чем глубже была эта пропасть между аристократической верхушкой и демократическими низами, тем дальше сословная мысль отрывалась от мысли народной.

На поводу первой — Изяслав Мстиславович, всегда готовый «бросаться туда, куда хотелось» его приближенным, «страшным в своей ненависти ко всему сущему людям». На всем долгом пути от Киева до Ростово-Суздальской земли протянулся их кровавый, разбойничий след — «сожженные. . . города и разграбленные княжескими дружинами села». Иное дело — Юрий Долгорукий, опечаленный болью земли, которую «терзает. . . и будет терзать» его противник. Вступив в междоусобную борьбу с ним, он полон решимости «объединить землю, так бессмысленно разъединенную, завершить начатое дедами и прадедами, довести до конца. . .» Он силен этой мыслью народной, которая поддерживает его

и в ратном деле, и в мирных трудах, укрепляет в заповедях, оставленных Владимиром Мономахом: «...власть княжескую нужно врезать в самое сердце земли городами, крепостями, дорогами, мостами, волоками».

Читателя, помнящего о том, что в предыдущих своих романах П. Загребельный не «пощадил» ни Ярослава Мудрого, ни Владимира Мономаха, может удивить это настойчивое стремление представить Юрия Долгорукого печальником и радетелем русской земли. Удивление возрастет еще больше, когда он дойдет до публицистического отступления-спора с традиционными летописными оценками князя: «Летописцы нарисуют нам его совсем не таким, каким он был на самом деле, чтобы выставить этого князя даже внешне непохожим на других, отказать ему в благородстве, в обыкновенной человеческой привлекательности. Не напишут, что был он высокого роста, а найдут слова уклончивые: «Был ростом великоват». Не заметят его юношеской гибкости, которую он сохранил до преклонного возраста, а напишут: «Толст», — потому что чаще всего люди видели его на морозах, среди заснеженных просторов Залесского края, в козюках, в боевом снаряжении... Не простят того, что он пренебрегал боярством и воеводами, не простят того, что он любил трапезовать с простыми отроками, не простят ему ни песен с простым людом, ни его размышлений, на которые не приглашались бояре, зато допускался туда каждый, кто имел разум и способности, — за все это Долгорукий будет иметь отместку...»

Что это: нескрываемое любованье героем, отказ от диалектического взгляда на его место и роль в истории, преклонение перед сильной, исключительной личностью? Поспешно было бы заключить так, хотя, отметим, в романе действительно есть отдельные эпизоды и сцены, допускающие вневременную идеализацию князя, представляющие его народолюбцем и миротворцем, который даже становится жертвой своего добродушия и простосердечия. Однако в целом они, как и некоторый публицистический «пережим» авторских отступлений, вроде приведенного, все-таки чужеродны в образном строе повествования, опирающегося, как и предыдущие романы П. Загребельного, на точные конкретно-исторические критерии и социально-классовые оценки. Как правило, последовательно соблюдая их, писатель не нарушает правды характеров и обстоятельств: понимание героями

романа своего сложного времени отвечает исторически уровню их социального сознания. Юрий Долгорукий чаще всего увиден в романе глазами Дулеба, чьи нравственные оценки князя не всегда принадлежат самому писателю. Отсюда нередкие поправки к ним, которые высказывают в романе и плавильщик Кричко, упрекая Дулеба, что тот заблудился между сильными мира сего, и даже верный Иваница, вступающий в спор со старшим другом. «...Ты человек, который помогает людям в их страданиях. Теперь же сам прославляешь страдания», — замечает он, не соглашаясь, что «дела державные часто требуют от человека жертв».

Да, лекарь Дулеб, продолжая у П. Загребельного галерею героев из народа, открытую зодчим Сивооком, более других выражает в романе народную точку зрения, но она не возвышается над эпохой, а принадлежит ей и рождена ее условиями. Условия же эти если и оставляют человеку возможность свободного выбора, то лишь такую, о которой говорит Дулеб: «Выбирать князей — это тоже добрая воля... Не они нас выбирают, мы их. Вот где свободный человек...» Свобода, конечно же, относительная — это тонко подмечает тот же Иваница, ссылаясь на свой небольшой, но уже достаточно горький житейский опыт: «Когда-то я был просто Иваница и не знал никаких хлопот, теперь стал тем, кого могут убить. Хотят убить. Ищут для этого, ловят. А за что? Во имя задуманного князем Долгоруким? С одной стороны князь, с другой стороны еще один князь. Иваница между ними. Один князь может убить Иваницу во имя другого князя. Но не во имя самого Иваницы, получается». Он прав, говоря так. Но согласимся, что правота эта несколько опережает реальный уровень социального сознания эпохи и потому кажется воспаряющей над грешной землей. Дулеб же прочно стоит на земле, трезво и здраво судит о своем времени и в меру этого понимания, в пределах отпущенной ему «свободы» совершает свой выбор. Не удивительно, если олицетворяемая им мысль народная склоняется на сторону Долгорукого, окружает его ореолом «правды и благородства», на которых «должно стоять» государство. Ведь и сам Юрий Долгорукий, и его сын Андрей Боголюбский остались в истории устроителями Суздальской земли, основателями доброго десятка городов, «самыми усердными храмоздателями». Что же до Изяслава, его след в исто-

рии — слова, которым суждено было стать своего рода формулой эпохи феодального распада и усобиц: «Не место идет к голове, а голова к месту»<sup>1</sup>. Так говорил он, возводя в закон право насилия и отвергая тем самым завещанную Мономахом традицию наследования стола по старшинству.

Не забудем и другое. Резко обнажая противостояние Изяслава и Юрия, признавая в последнем прогрессивного деятеля, П. Загребельный на материале истории ведет наступательный спор с современной идеологией буржуазного национализма. Противоборства Изяслава и Юрия не раз касался в своих работах М. Грушевский, вновь и вновь к нему возвращаются сегодня и зарубежные украинские историки из националистического лагеря. Очернение ими Долгорукого и апология Изяславу, который объявляется князем-страдальцем, достойным увековечивания в памятнике, не имеют ничего общего с объективным научным исследованием. И то и другое служит откровенно политическим целям антисоветской пропаганды, направленной против нерушимого братства русского и украинского народов. Тем убежденней защита П. Загребельным своего героя — основателя Москвы и великого князя киевского Юрия Долгорукого, которого он называет одним из лучших умов прошлого, объективно выразивших «народное стремление к единству нашей земли». Это ли не урок истории, пренебрегать которой, заметил П. Загребельный в авторском предисловии к первому украинскому изданию романа, «все равно, что, перейдя через реку, разрушить за собою мост»? Как размышлял писатель, «жизнь народа не может быть одномерной, она неминуемо вмещает в себя три временные плоскости: прошлое, настоящее, будущее. Высокой поучительности истории никто не может отрицать»...

В «Евпраксии» таким поучительным уроком истории П. Загребельный утверждает поэтическое и трепетное чувство любви к родной земле, которое неистребимо живет в героине романа, питает ее жизнестойкость, дает силы выстоять в немислимо жестоких испытаниях. Намеченный в «Диве» мотив спора с летописными оценками воскрешаемых событий здесь развернут в широкую полемику, имеющую целью обосновать современное про-

---

<sup>1</sup> В. О. Ключевский. Соч. в 8-ми томах, т. I, с. 288, 187.

чтение автором древних летописей, объективное переистолкование зафиксированных в них человеческих судеб. Трагической судьбе Евпраксии, внучки Ярослава Мудрого, летописец посвятил всего несколько строк: в одном случае сообщил о том, что великий князь Всеволод Ярославич выдал малолетнюю дочь за саксонского маркграфа, в другом — назвал год, когда ей «выпало преставиться» по возвращении на родину. Все, что происходило между обеими датами и составило содержание романа, домыслено писателем на основании других, нелетописных источников, в частности, западноевропейских хроник. Но и они восприняты по преимуществу критически, на что указывает нередкая ирония над верноподданными современниками императора Священной римской империи, не умевшими отделять историю от легенды, а иной раз и сознательно менявшими их места. «Выходит, что легенды бывают более правдивы, чем история»<sup>1</sup>, — замечает однажды П. Загребельный, сопоставляя их свидетельства.

Этими свидетельствами обозначена лишь внешняя канва жизни Евпраксии, сначала перекрещенной «на латинский лад» Пракседой, а потом ставшей императрицей Адельгейдой. О том, что стояло за этими превращениями, «не будет... ничего ни в летописях, ни в хрониках, лишь темные намеки да невыразительные упоминания». Мало того: о годах, охватывающих судьбу героини романа, русскому летописцу зачастую попросту нечего было сказать. «И никаких происшествий. Ничего. Пустые годы... Реки выходили из берегов, солнце палило нещадно, голод стоял на земле, мор налетал, мерли люди, горели села и города, плакали матери над сыновьями — для летописца то были пустые годы, раз не задевало эдакое ни князей с епископами, ни бояр с воеводами». Но только при крайнем отвлечении от человеческих судеб бывает нечего сказать о быстро бегущем времени. Годы, не удостоенные вниманием летописца, для героини романа были «годами страданий», которые она стоически переносила на чужбине.

За полтора десятилетия до появления романа П. За-

---

<sup>1</sup> Часть цитат из романа П. Загребельного «Евпраксия» приводится в моем подстрочном переводе с украинского, так как к моменту верстки настоящей книги русский перевод романа был опубликован лишь в сокращенном журнальном варианте («Дружба народов», 1979, №№ 8—11).

гребельного судьба Евпраксии заинтересовала Ант. Ладинского. Отчасти, наверное, и потому, что она в чем-то повторяла судьбу дочери Ярослава, которой был посвящен роман «Анна Ярославна — королева Франции». Но повторяла куда более драматично. Ведь если Анна Ярославна в одноименном романе и видит себя осенним листом, сорванным с ветки, если до конца дней ее томит разлука с родной землей, то чужбина все же не обошла ее ни счастьем любви, ни радостью материнства, ни расположением приближенных. «Ее душевный мир был полон солнца», — замечал писатель, показывая, как щедро его героиня одаривала солнцем своей души окружающих ее людей. Иное дело — «образ несчастной сестры Евпраксии», который встает у Ант. Ладинского в памяти Владимира Мономаха: не с палым листом, но «с бурей или с челном в житейском море» сравнивает он судьбу бывшей императрицы Священной римской империи, закончившей свою горемычную жизнь монахиней в киевском монастыре. Посвященные ей страницы романа «Последний путь Владимира Мономаха» едва ли не самые трагедийные.

Но сопоставим эти страницы — своеобразную вставную повесть в романе Ант. Ладинского — с романом П. Загребельного. Разночтений между ними совсем немного, и все они несущественны. Куда больше точек соприкосновения, подсказанных материалом повествований. Однако и в пределах общего материала художественные решения романистов различны принципиально.

Ант. Ладинский весь во власти фактологии, его рассказ об Евпраксии не идет далее перечня злодейств, которые чинил над нею полубезумный-полууродливый Генрих IV, и мытарств, испытанных после побега из замковой башни, когда она стала козырной картой в политической игре с императором «честолюбивой тосканской правительницы» и папы римского. Справедливо будет признать, что информационность повествования вообще была свойственна Ант. Ладинскому, что описание нередко давалось ему лучше действия, и это сковывало возможности романиста, не всегда умевшего заполнить тщательно воссозданный бытовой колорит эпохи ее социально-нравственным содержанием.

Другое дело у П. Загребельного. Самый легкий путь для романиста, считает он, — беллетризация истори-

ческих сведений. Его же влечет «путь иной, трудный... путь переосмысления фактов и событий, иногда канонизированных в трудах историков и писателей». Не потому ли так остросюжетны его романы о Киевской Руси, что в каждом из них он «пытался воссоздать не только быт, обстановку, политическую и нравственную атмосферу того времени, но и психологию наших предшественников»? «Я сторонник литературы сюжетной,— подчеркивает П. Загребельный,— ибо сюжет — это не просто занимательность. Сюжет — это характеры людей и композиция, а композиция (особенно в романе) — это, в свою очередь, если хотите, элемент не просто формальный, а мировоззренческий»<sup>1</sup>. И концептуальный, добавим к сказанному писателем...

Правда, концепция, развитая в романе «Евпраксия», не во всем бесспорна. Кое в чем она даже укрупняет те односторонние, однозначные, не списанные на счет героев представления об истории, которые имели место еще в романе «Диво». Например, о Византии, как призрачно «великой империи», народ которой «был до того обобранный и равнодушный, что уже, казалось, утратил желание и способность к восстаниям и протесту». Или о Европе времен Ярослава, которая, в первой редакции романа, «вся» (!) представала перед ним «с ее темнотой, тупостью, дикостью, беспорядком и хаосом». Таким необузданным, всеподавляющим хаосом воспринимает современную ей Европу и Евпраксия. Близкий и дорогой «мир, простой и доверчивый, был теперь для Евпраксии утрачен навсегда. В теперешнем не знали шуток, кроме грубейших, вера не имела ничего общего с доверчивостью». Или: «... в мире царит блуд, царят мечи и секиры, бури и волки, а люди тоже как волки»...

На то, что в окружающем ее мире «человек человеку волк и люди помышляли с жадностью о выгоде», не закрывала глаза и Анна Ярославна в одноименном романе Ант. Ладинского. Но трезво понимала при этом, как «одинаково в Париже и в Киеве радость человеческой жизни нарушали войны, моры, болезни, страдания». И «одинаково на Руси и во Франции,— продолжал писатель мысли своей героини,— пересекали небо кровавые кометы, и люди выходили по ночам из своих жилищ, чтобы следить за ними, предчувствуя новые

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1974, № 1, с. 220.

несчастья». Евпраксия же у П. Загребельного, воспринимая европейскую жизнь исключительно через призму пережитых бед, всегда и всюду видит ее враждебной себе и только чужеродной. Есть в этом психологическая правда характера. Но в ходе повествования мировосприятие героини почти не корректируется писателем и, становясь господствующим, подчиняет себе и авторскую точку зрения. Вот и выходит, что Европу в романе представляют лишь ненавистный Евпраксии император, одержимый нескончаемой войной «против папы, против графов, против гор и равнин, против простых людей, против отцов убитых детей и детей еще не убитых», его ничтожные вассалы и сам «зловещий папа», принимающий «обезличенность за порядок, неподвижность — за равновесие, дисциплину — за гармонию и всеобщее угнетение — за мир». Как бы ни были справедливы эти едкие характеристики, они не восполняют целостной картины эпохи, коль скоро в ней не нашлось места многоголосию народной жизни, социальным устремлениям трудовых низов феодального общества. Такая неполнота изображения европейской действительности не замедлила повлечь за собой лобовые, назидательные и иллюстративные противопоставления ей Киевской Руси как некоей земли благословенной и обетованной, где даже жестокость проявляется «в честных битвах», а не исподтишка, «коварно и преступно». Только однажды нарушает писатель столь идиллические представления своей героини, побуждая киевского воеводу напомнить Евпраксии о том, что не только здесь, но и дома жизнь полна драм и противоречий: «Грызутся, режут друг друга, давят бедного человека, хотя все из него уж вроде и выдавили. Князья едят на золоте, бояре на серебре, монахи из оловянных мисок, воины из медных котелков, а простой люд хлебнет разок с деревянных ложек»...

Высказывая, однако, эти замечания на полях романа, подчеркнем главное: ведущая идейно-философская, нравственно-этическая концепция писателя опирается не на издержки и передержки в изображении средневековой Европы, а на поэтизацию заветного, сокровенного чувства родины, которое наделяет человека «каким-то тайным запасом душевных сил». Вот почему и противостоит Евпраксия Изяславу Ярославичу, зловещую фигуру которого П. Загребельный снова воскрешает в на-

чале повествования, напоминая о том, как, «слоняясь по Европе, выторговал ценой земли своей и народа своего возможность вернуться в Киев, дойдя в том постыдном торге и до германского императора Генриха, и до римского папы Григория». Не в пример ему Евпраксия имеет множество случаев облегчить свою участь отступничеством, но не делает этого. «Нежное небо детства», с которым разлучена она волею обстоятельств, символически простирается над нею на всем тернистом пути.

У Николая Тихонова есть прекрасные строки об Анне Ярославне, которая и далеко от дома, в неведомом Париже вспоминает златоглавый Киев:

Неуютно, холодно и голо,  
Серых крыш унылая гряда,  
Что тебя с красой твоей веселой,  
Ярославна, привело сюда?

\*\*\*\*\*  
Может, эти улицы кривые  
Лишь затем сожгли твою мечту,  
Чтоб узнала Франция впервые  
Всей души славянской красотой!

Этим строкам созвучны многие страницы романа П. Загребельного, открывшего нам трагедию женщины, которая и в печали своей оставалась мужественной, сильной и стойкой. И потому преломила в себе существенные черты и качества народного характера, преемственно наследуемые от поколения к поколению. В жизнестойкости их также торжествует та глубоко сокрытая связь времен, которая сближает век нынешний и век минувший.

## 2

Углубленно исследуемая историческим романом, эта нерасторжимая связь по-своему направляет и повествования Григола Абашидзе, хотя писатель нигде не очерчивает ее прямыми линиями сюжета, как сделал это в «Диве» П. Загребельный. Но к той же философской теме личности и истории, человека и народа обращены его романы «Лашарела», «Долгая ночь», «Цотнэ, или Падение и возвышение грузин», составившие эпический панорамную трилогию о закате «золотого века» Грузии

в преддверии «долгой и темной ночи» монголо-татарского ига. Противоречие между величию этого «золотого века» и изнутри подтачивающей его разрушительной работой истории питает социальные конфликты и нравственные коллизии повествований, укрупняет их драматизм, отзываясь в раздумьях действительных и вымышленных героев о судьбе человеческой и народной.

«Грузинская хроника XIII века» — такой подзаголовок дал трилогии Г. Абашидзе — не просто примыкает тематически к роману Ш. Дадиани «Юрий Боголюбский», но продолжает его и сюжетно. Вот почему, обращаясь к ней, закономерно вспомнить этот первый исторический роман в литературе советской Грузии. Возможно, сейчас он далеко не во всем «отвечает высоким требованиям, предъявляемым в наши дни к советскому историческому роману, но он и сегодня остается одним из самых интересных и значительных произведений исторического жанра в грузинской советской литературе», — считает исследователь жизни и творчества Шалвы Дадиани, хотя и оговаривает «серьезные недостатки» произведения, главным из которых находит «изображение грузинской действительности XII века в приукрашенно-романтизированном плане, доходящее местами до идеализации прошлого, и пренебрежение показом острой классовой борьбы»<sup>1</sup>.

И то и другое справедливо, хотя нуждается в конкретизации и требует уточнений. Действительно, излишества романтизации «золотого века» — времени царствования Тамар, явившегося в феодальной Грузии периодом наивысшего расцвета ее государственности, подъема национальной культуры, — ощутимы уже на первых страницах романа, создающих явно идеализированный образ страны, где «двери царского дворца высоки, широки, всем одинаково открыт доступ к царю. И те, кто входит, и те, кто встречает, — равно свободны и достойны. . . Особенно в новых дворцах, возведенных царицей Тамар. Легко дышится в этих просторных палатах, светло и радостно в них. . .» Правда, это не совсем слова автора, а верноподданные мысли тбилисского купца Занкана Зорабавели (лицо исторически реальное), переданные несобственно-прямой речью. Но в том-то все и

<sup>1</sup> Георгий Цицишвили. Шалва Дадиани. Жизнь и творчество. Тбилиси, «Мерани», 1977, с. 192, 196.

дело, что подобным мыслям героя вполне соответствует большинство авторских описаний, окружающих царский трон и восседающую на нем царицу неизменно романтическим нимбом. В романтическом по преимуществу ключе изложены в романе и перипетии обручения (в действительности—супружества) русского изгнанника Юрия, сына Андрея Боголюбского, не без корыстных сословных расчетов призванного в Грузию группой влиятельных феодалов, и царицы Тамар, дерзнувшей заглушить в себе «голос... сердца», подавить «чувство истины» во имя высших интересов трона: «Судьба моей страны превыше моей судьбы, моего покоя и счастья. Народ требует, чтобы престол имел наследника и требование это законно. Мой трон — единство народа. Мой трон — мост и путь к его благополучию, и я должна дать народу то, что он вправе от меня требовать... Люди правы. Я должна иметь супруга, и сердце мое должно умолкнуть... И если мертво оно сейчас, пусть омертвевает еще больше, но оживит счастье моего народа и его благоденствие...»

Казалось бы, дальнейшее развитие интриги, завершившейся — опускаем серединные звенья — окончательным выдворением Юрия из Грузии после того, как было подавлено восстание феодалов, в котором он деятельно участвовал как их прямой ставленник, предполагало углубление наметившегося романтического мотива — рокового разлада между благородной царицей и неблагодарным злодеем. Однако, хотя он и впрямь имеет место в повествовании, в целом развитие сюжета пошло все же по иному и куда более надежному руслу. Если «Тамар-божественная» и дальше появляется в романе в ореоле мученичества и святости, что неизбежно лишает ее образ исторической и социальной конкретности, то Юрию Боголюбскому в последнем уже не откажешь. Изгой на родине, он, «молодой честолюбец», и вдали от нее становится «игрушкой» в чужих руках. Вконец запутавшись в «дворцовых интригах, переплетающихся интересах, вражде и притворной дружбе», он безвольно плывет «по течению, не отдавая себе отчета, куда плывет». Так приходит в роман не романтически приукрашенная, но реалистически достоверная драма человеческой судьбы, погруженной в водоворот бурных событий и не нашедшей в них надежного берега, оторванной от родного дерева и не привившейся на чужбине.

Принимая такую художественную интерпретацию, важно учесть, что авторы иных трудов о русско-грузинских связях, отдавая предпочтение не столько научной логике, сколько беллетристическим эмоциям, склонны подчас усматривать в истории первого замужества Тамар согласные поиски Грузией и Русью путей взаимного сближения. Легко было бы сбиться на столь облегченную беллетристику и Ш. Дадиани, тем паче, что и он дважды не удержался от того, чтобы приписать своей героине явно опережающие ее век слова о том, как силен, добр и талантлив русский народ, и даже «надежды на великий союз Грузии и Руси», в которой царица прозревает «великого союзника своих дел». Однако в общем контексте повествования это, можно полагать, всего лишь произвольные оговорки: перед лицом истины куда более прав действующий в романе воспитатель и наставник русского княжича. Не без горечи расстается он с планами мести «злодеям, погубившим Андрея Боголюбского», с планами создания нового «великого государства», которое «под скипетром царя Георгия Боголюбского» объединит все земли от Владимира до Киева и от Киева до самой Грузии.

«Источники не сообщают нам, какая именно группировка феодалов выставила кандидатуру Юрия, какие слои грузинского общества были заинтересованы его воцарением», — пишет современный историк, ссылаясь также и на невозможность «дать ясный и исчерпывающий ответ на главные причины развода и изгнания Юрия», которые спустя два года после замужества царица Тамар выставила перед своим дарбази — высшим государственным советом. Но одно для него несомненно: в обоих случаях «вопрос упирался в ту напряженную борьбу при грузинском царском дворе, в которой царица вначале терпела поражения», а после того, как «она постепенно берет верх», главная причина изгнания Юрия — «во внутривполитическом положении и внутриклассовой борьбе, имевшей место в Грузии того времени»<sup>1</sup>.

Что и говорить: невелик объем фактических сведений. Но в годы работы Ш. Дадиани над романом «Юрий Боголюбский» — первые отрывки из него печатались в

---

<sup>1</sup> М. Д. Лордкипанидзе. История Грузии XI — начала XIII века, с. 147, 148, 149.

грузинских газетах еще в 1916—1917 годах — историческая наука знала и того меньше. Нельзя поэтому не отдать должного писателю, который, воссоздавая внутриполитическую жизнь страны, борьбу феодальных группировок, атмосферу дворцовых интриг, при всех издержках повествования проявил не только чутье художника, но и интуицию историка. И тем самым положил начало тому единству художественной и научной мысли, которое в дальнейшем движении грузинского исторического романа стало одной из ведущих традиций.

Углублению, обогащению ее на современном этапе действительно служит трилогия Г. Абашидзе. Примечателен рассказ писателя о том, как, создавая свою «Грузинскую хронику XIII века», он не имел опоры на прочный фундамент, заложенный наукой, и одновременно с работой художника сам совершал работу ученого, вплоть до того, что переводил с французского исторический труд, который потом пригодился как источник. Вообще, настаивал Г. Абашидзе в беседе с корреспондентом (в роли которого довелось выступать автору настоящей книги), и историческим романистам, и исследователям исторического романа, особенно грузинского, всегда важно «учитывать обстоятельство, о котором говорил в книге «Апология истории»... Марк Блок. Не без полемического заострения мысли он называл историю наукой, переживающей еще период детства. Или, во всяком случае, достаточно молодой как серьезное аналитическое занятие, потому что она прикована к событиям, непосредственно доступным, собирает и изучает факты, лежащие на поверхности, но не проникает в глубь их, не обобщает. Так писалось о западноевропейской исторической науке, которая располагает давними и развитыми традициями. В области же грузинской средневековой истории, я бы сказал, даже факты не собраны, не изданы и источники. Я остро ощутил это, обратившись к XIII веку — драматичному веку расцвета и упадка Грузии. Привлеченный драматизмом эпохи, я остановил на ней свой выбор, но в поисках документально удостоверенных фактов зачастую вынужден был идти первопутком. Подчеркиваю: фактов, а не легенд, потому что, используя легендарные мотивы в стихах, поэмах и драмах, я не прибегаю к ним в романах»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Литературное обозрение», 1977, № 10, с. 13.

В постижении далекой эпохи, в творческом пересоздании ее характеров и событий Г. Абашидзе органично соединил незаурядные знания историка и высокое мастерство художника. Оценивая его романы, трудно отделить одно от другого так же, как в самой образной ткани повествования разъять, скажем, пересказ библейской притчи о пророке Давиде и тот отзвук, который получает она в душе Георгия Лаши, предваряя трагедию его одержимой любви («Лашарела»). Так чаще всего: факт и интуиция, правда и воображение, документ и домысел проникают друг в друга, сливаясь в нечленимое единство художественного образа. Потому и воспроизведение событий давнего прошлого, как правило, не становится в романе самоцелью: каждое из них дает первотолчок к переосмыслению реального материала истории, к пересозданию его сообразно тем «человековедческим» задачам, которые увлекли писателя. Раскрывает ли он факты борьбы православия и язычества, «светской» власти царя и «духовной» власти католика, распутывает ли клубок дворцовых интриг, вызванных сопротивлением феодалов молодому монарху или их собственными междоусобицами, ему всегда важно при этом выявить духовный мир действительного или вымышленного героя, который ставится перед лицом своего времени, идейно-нравственных проблем эпохи. И юный Георгий Лаша, с образом которого связан в романе мотив «отчуждения» власти, и его мудрый наставник Чалхия Пховец, прозревающий до мысли о духовной «великой цели», которая единственно может сплотить нацию, воспрепятствовать ее разброду, разлагающим идеям своей исключительности и превосходства, и поэт Турман Торели — «как птица, рожденная для песни», — воплощающий черты народного нравственного идеала, самой духовности нации, наконец, атабек Шалва Ахалцихели и амирспасалар Иванэ Мхаргдзели, чьи столкновения призваны выявить меру моральной вины человека перед нацией, — каждый из них выступает как неповторимая личность, увиденная одновременно и в самобытной индивидуальности, и в социально-исторической обусловленности характера. Это спасает писателя от соблазна модернизации духовного мира героя, уровня его сознания и мышления и в сочетании с безупречной реалистической бытописью эпохи вызывает неотступное ощущение доподлинности происходящей дра-

мы. Основа ее — в несовпадении интересов личности и исторического интереса, небрежение которым в суете властолюбивых амбиций ускоряет национальную трагедию, усиливает неотвратимость ее приближения. «А между тем с востока на Грузию надвигалась грозная, никому дотоле не ведомая сила. . . Точно душный зной опустился на землю, замерло все живое. Великая гроза, всепожирающий огонь шел с востока. . .» На этой тревожной ноте, вводящей нас в грозное преддверие национальной трагедии, обрывается действие романа «Лашарела».

О самой трагедии повествует роман «Долгая ночь». Реальный материал истории — сначала завоевание и разорение Грузии хорезмшахом Джелал-эд-Дином, когда цветущий Тбилиси превратился в «обглоданный уродливый скелет», а затем покорение страны монголо-татарскими завоевателями — привносит в противоборство разных жизненных устремлений отзвук поистине шекспировских страстей. И соответственно этому углубляется художественная мысль романиста — уже не только моральная вина властолюбивой личности, но общественная вина поколений перед нацией и самой нации перед историей определяет масштабы раздумий его героев. «. . . Едва-едва воссияло солнце Грузии, как мы возгордились, зазнались и утратили способность здраво и действовать и рассуждать. Говорят, что человеку только один раз в жизни открывается небо и рука господня благословляет его. Но встретить это мгновение человек должен быть готовым всю жизнь. То же и для народа. И вот мы прозевали это великое мгновение, проразвлекались, пропировали, и небо закрылось для нас и, вероятно, больше никогда не раскроется. . .»

Отстанвая «строгую историчность в истории философии», В. И. Ленин одним из неперенных условий выдвигал требование «не приписывать древним такого «развития» их идей, которое нам понятно, но на деле отсутствовало еще у древних»<sup>1</sup>. Применительно к сфере эстетической это ленинское положение также выступает важнейшим критерием историзма художественной мысли, для которой неприемлема беллетристическая модернизация социального сознания героев. Увиденные писателем в дали веков герои жизненно тем правдивее,

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 222.

чем полнее вбирают в себя идеи своего времени, разделяя его истины и заблуждения. На это опирается художественная правда характеров, выписанных в трилогии Г. Абашидзе. Ища разгадку личности в историческом процессе, пытаюсь осознать масштабы национальной трагедии, когда в битве «у Гарнисских высот закатилось солнце великой и могучей Грузии», гневно обличая «червь беспечности и самодовольства» как первоисток духовного одряхления поколений, оказавшихся неподготовленными к «черным дням» национальной истории, герои романа «Долгая ночь» всегда принадлежат своей эпохе, погружены в духовную атмосферу заката «золотого века» Грузии, что и определяет уровень их социально-исторического мышления. Главное содержание их беспокойных раздумий — утраченные величие и единство нации, но мысль об этом сочетает подчас несовместимое: законную национальную гордость и кичливое национальное чванство, осознание национальной самобытности и проповедь национальной исключительности, веротерпимость и религиозный фанатизм, суровый реализм в понимании дней нынешних и романтическую идеализацию дней минувших. Но чем пестрее подобные контрасты мысли, тем драматичнее выглядит духовный поиск человека, его неостановимый порыв к прекрасному, к вечным, нетленным истинам бытия. . .

Утверждению их — и здесь очевидна идущая от общности идейно-творческих позиций писателей перекличка между романами Г. Абашидзе и П. Загребельного, видящих нашу современность достойной восприимчивой культурного наследия минувших веков, — служит тема искусства. Органичное вовлечение этой темы в образный строй повествования углубляет его идейно-нравственный полифонизм. Именно с мотивом неистребимости искусства связывает писатель мысль о безграничии духовных потенций нации, творческих сил народа как вершителя истории. И именно самоотвержение и неподкупность слова поэта, кисти художника, бескорыстие их порывов к прекрасному противостоят в романе суетному властолюбию, близорукой беспечности и самодовольному благодушию царедворцев. Потому и Турман Торели, перейдя из романа «Лашарела» в роман «Долгая ночь», не хочет видеть свое призвание поэта в том, чтобы «сладкопевный стих» его, выполняя высочайший наказ, укрепил «поколебленную веру» народа в «непобедимость

Грузии и в богоравное всемогущество трона». Высокие идеи гражданина и патриота, осознавшего свой долг перед родиной и народом, жгучая жажда правды, какой бы ни была она суровой и жестокой, водят его пером. «Пожалуй, никогда не писал Торели с таким подъемом и жаром. Только не получалось у него восхваление Русудан, заказанное царским двором, но выплескивались на страницы сокровенные душевные скорбь и боль, которые, как потом оказалось, были скорбью и болью всего народа».

Не эта ли гражданская устремленность и гуманистическая окрыленность большого искусства страшат завоевателей страны, распаяя в них слепой инстинкт разрушения? Сам аллах, являясь Джелал-эд-Дину в его вещем сне, не прощает ему посягательства на святость творчества, воскрешает в памяти образ ослепленного художника! Реалистическая поэтика романа «Долгая ночь» не чурается символики и гиперболизма, всегда исторически мотивированных, психологически оправданных душевным состоянием героя, уровнем его сознания и мышления. Ослепление Джелал-эд-Дином художника Ваче и есть одна из таких символических сцен, исполненных трагедийного звучания, отнюдь не меньшего, чем, скажем, в фильме А. Тарковского принятый на себя Андреем Рублевым обет молчания: и там и здесь трагедия художника перерастает в трагедию искусства, которое подверглось насилию. Столь же символична и одновременно трагедийна у Григола Абашидзе сцена сожжения ученого Павлиа на костре из книг: мстительное невежество завоевателей-монголов, самораспаленная ненависть к недоступному печатному слову торжествуют здесь над знанием и образованностью. . .

Каждое новое поколение застаёт историю такой, какой ее создали предшественники, и не в его силах изменить прошлый исторический опыт. Современники не переделывают прошлое, они только переосмысляют его соответственно потребностям своей эпохи, вершат над ним свой нравственный суд. Осуществляя его, литература предьявляет свой «счет» истории, коль скоро историческая логика — ниже нам еще предстоит говорить об этом — не всегда и не во всем совпадает с логикой художественной. Историк, к примеру, вправе отметить прогрессивную роль Джелал-эд-Дина в фанатичной борьбе с Чингисханом, но для художника важнее всего будет вы-

явить его человеческое содержание. Потому и в романе «Долгая ночь» последний султан Хорезма выступает как «злая судьба Грузии, ее рок»: никакие исторические заслуги не заставят писателя аморализм кровавого деспота и тирана, который насаждал фетишизм слепой веры в свое могущество, освященное безудержным насилием.

Так видит художник. И верный этому духовному видению, достигает подлинных психологических открытий в сцене, живописующей Джелал-эд-Дина, оглушенного известием о смерти Чингисхана, «этого рыжебородого желтокожего идола». Еще бы: утверждение себя в завоевателях мира было смыслом его жизни, и что теперь значит для него жизнь, утратившая этот свой единственный смысл? «Был Чингисхан, был враг, с которым надлежало сразиться, но теперь поле битвы опустело для Джелал-эд-Дина... Нет достойного противника, нет и охоты воевать». Как нет перед глазами и соблазнительного примера тирании, вызывавшего честолюбивое чувство зависти, толкавшего на тщеславное подражание...

Говоря о психологических открытиях романа «Долгая ночь», трудно обойти молчанием и фигуру ученого поэта Мохаммеда Несеви. В образе его сливаются воедино мотив бездуховности деспотизма и бесплодности таланта, который служит не столько даже ложной идее, сколько человеку, ее олицетворяющему, — личности боготворимого, обожествляемого деспота. Но идолопоклонство не способно питать творческую мысль, слово, не проникнутое возвышенным и благородным чувством, становится бескрылым. Не потому ли в конечном счете и лишено смысла даже «главное дело» Несеви, которое он считал «единственным оправданием своего путешествия по земле»? Созданная им «летопись жизни хорезмшаха» бесполезна так же, как бесплодны его стихи, в которых «было все, что можно было найти у самого блестящего и прославленного поэта. Но не было в них одного — полета, порыва, самозабвения, того восторга и того самозабвения, которые владеют творцом, когда он пишет стихи, и которые чудесным образом передаются читающему и овладевают им... В стихах Несеви было все, но не было жизни».

Конечно же, это тоже трагедия — обреченности, гибельности таланта, который обескровил себя. Но как при всем напряжении духовных исканий героя оказыва-

ются тесны ее границы, отгородившие личную драму человеческой судьбы от социальной драмы народа, в котором даже «долгая ночь» порабощения не смогла ослабить порыва к творчеству и деянию, заглушить стремление к свободе духа!

Оно торжествует над несвободой и бездуховностью в ключевых — и тоже символически решенных — сценах романа, которые ведут нас на «кровавое пиршество орлов» — в Каракорум, «столицу необъятного чудовищного монгольского государства». Поэт Турман Торели становится здесь очевидцем спортивной игры, в которой пленник-грузин побеждает завоевателя-монгола, заранее зная, что такая победа будет стоить ему жизни. Вот как взволнованно и страстно размышляет об увиденном Турман Торели: «Если человеку раз в жизни представляется случай сделать то, о чем он, может быть, мечтал всю жизнь, разве может он оттолкнуть этот случай и пройти мимо? Разве жизнь стоит того, чтобы ради нее отказаться от исполнения заветной мечты? И разве исполнение заветной мечты не есть сама жизнь?» Высоким словом «подвиг», который «стоит больше побед, великих сражений», называет он самоотречение соотечественника, видя в нем начало цепной реакции больших и малых подвигов духа, которые предвещают неизбежность новой борьбы во имя нового национального возрождения покоренной страны. Ее «ночь будет долгой, но рассвет придет», «Грузия вновь встанет из пепла, отстроится, расцветет. Раны ее заживут».

Этой устремленностью в будущий рассвет проникнуты идеи и образы третьего романа Г. Абашидзе, которым он завершил повествование о Грузии XIII века. Но прежде, чем говорить о нем, вернемся к свидетельствам писателя и о творческой истории каждого из романов трилогии, и — шире — о том, как вообще понимал и решал он встававшие перед ним задачи, от книги к книге ведя свою «хронику». Все они изложены в беседе Г. Абашидзе с корреспондентом, выдержкой из которой и будет уместно предварить непосредственное обращение к роману «Цотнэ, или Падение и возвышение грузин»:

*«Григол Абашидзе.* Первым моим историческим романом был написанный в 1958 году «Лашарела». Одним из главных героев в нем выступает, как вы знаете, грузинский царь Георгий Лаша, сын прославленной Тамар.

«...Веселился и радовался он. И повсеместно была радость и веселье», — говорит о времени его правления летописец. Закончив роман, я и в мыслях не держал продолжать повествование и думать не думал, что начинаю трилогию. Почему же появилось продолжение и возникла трилогия?

Отчасти потому, что роман «Лашарела» поначалу был встречен в критике неодобрительно. Дискуссии, возникшие вокруг него, касались нашего современного прочтения национального прошлого и были направлены прежде всего против глав, где говорилось о недостатках и ошибках деятелей «золотого века» грузинской истории, высказывалось критическое отношение к тем или иным ее страницам — событиям или традициям, чертам быта, нормам морали. Критика помогла мне учесть отдельные ошибки, что-то уточнить, сократить или дополнить, но концепция в целом осталась неизменной. Желание углубить ее, обосновать свою правоту подвигло на продолжение работы. Хотелось убедить оппонентов, что исторический роман не может быть подобием византийской фрески, где все идеально и все прекрасны. Право и долг писателя — отнестись критически к некоторым сторонам национальной истории. В романе «Долгая ночь», следовавшем за «Лашарелой», я и стремился показать роковые последствия той дворцовой и придворной праздности, которая изнутри подтачивала силы нации и ускорила приближение национальной трагедии...

*Корреспондент.* А предвидели ли вы третий роман, «Цотнэ, или Падение и возвышение грузин», и превращение дилогии в трилогию, когда заканчивали «Долгую ночь»?

*Григол Абашидзе.* И снова не предвидел. Продолжить же работу на этот раз побудило, наверное, мое долгое погружение в материал XIII века. Изучая его, я увлекся примером героизма, нравственной чистоты, рыцарского благородства, в котором увидел созидательное начало истории. И захотелось показать ту силу, которая сохранила народ, нацию, национальную культуру в самый тяжелый период грузинской истории, когда опустошительное нашествие монголов повергло страну в «долгую ночь» ордынского ига.

Олицетворением этой жизнедеятельной силы выступает доподлинный исторический деятель — князь и министр Цотнэ Дадиани, чей героический подвиг самопо-

жертвования стал свидетельством духовного величия народа. И даже больше: грузинский народ... обессмертил себя подвигом Цотнэ Дадиани так же, как и талантом зодчих, создавших величественный Светицховели, или гением Шота Руставели, творца бессмертного «Витязя в тигровой шкуре»<sup>1</sup>.

В «Картлис Цховреба», уникальном памятнике средневековой грузинской письменности, история так называемого Кохтиставского антимонольского заговора грузинских князей заняла не более полстраницы. Летописец скупко сообщил о факте заговора, о его провале в результате чьего-то предательства, назвал главным действующим лицом среди заговорщиков Цотнэ Дадиани, единственного, кто в силу счастливого случая избежал поначалу расправы, но, пренебрегая смертью, добровольно отдал себя в руки врагов, чтобы разделить участь обреченных на мученическую смерть. Вот, собственно, и все, чем располагал, приступая к роману, писатель, увлеченный повествованием «Картлис Цховреба» о «поразительных примерах моральной чистоты, о самоотверженности во имя людей, во имя ближних», что остается «для потомков стимулом к нравственному совершенствованию». Но разве его прямое дело — «заниматься исследованием исторического материала», разве не в «объяснении внутренних мотивов, побуждающих человека на то или иное действие», состоит его главная творческая задача? «Если скудость фактического материала служит препятствием для судебного следствия, то художнику не приходится сетовать на их недостаточность и ограниченность знаний, так как это позволяет ему свободно развивать сюжет произведения и дает простор фантазии»<sup>2</sup>, — убежден Г. Абашидзе. Его собственная фантазия целенаправленно ведет сюжет таким образом, что большую часть романа занимают не события, непосредственно связанные с Кохтиставским заговором, а рассказ о детстве и юности героя, который ретроспективно возвращает нас назад, в годы царствования царицы Тамар, предшествующие действию романов «Лашарела» и «Долгая ночь».

Эти главы о детстве и юности Цотнэ Дадиани могут

<sup>1</sup> «Литературное обозрение», 1977, № 10, с. 12—13.

<sup>2</sup> Григол Абашидзе. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1977, с. 669, 689, 688.

дать повод если не для прямого спора с писателем, то для уточняющих замечок на полях. Сделать их побуждают описания великосветской жизни грузинского двора и ближайшего окружения царицы, которые на сей раз оказываются иногда слишком благостными и благодушными. В результате мотив суда над национальной историей, начатый в первом романе и развитый во втором, в третьем прозвучал несколько ослабленно. Впрочем, это находит свое частичное объяснение как в объективно исторических, так и в субъективно творческих причинах.

Обратимся снова к свидетельствам науки. «Личность царицы Тамар занимает исключительное место в истории феодальной Грузии. Грузинская церковь причислила ее к лику святых, поэты восхваляли ее, мастера кисти рисовали ее, а грузинский народ сделал ее предметом всеобщего поклонения. Строительство большинства древних дворцов и крепостей, а также многих церквей и монастырей народ приписывает царице Тамар. Ей же приписывают многое, построенное до и после нее. Впоследствии грузинский народ в лице царицы Тамар и ее эпохи объединил все лучшее, что было ему известно из своего прошлого», — разъясняет историк, полагая, что исключительный «культ» правительницы, ставшей «идеалом всего грузинского народа, имеет свое, вполне определенное основание». Прежде всего это военно-политический, экономический и культурный подъем страны, к которому закономерно привела напряженная созидательная деятельность грузинского народа на стадии восходящего феодализма: пожиная ее окончательные плоды, Тамар «как большой государственный деятель и тонкий дипломат хорошо поняла требования эпохи и оказалась на высоте». Вслед же за эпохой расцвета, совпавшей со временем ее царствования, началась полоса упадка, иноземных нашествий и завоеваний, «в жизни феодальной Грузии наступила тяжелая пора ее истории. Былое величие и могущество Грузии осталось лишь в воспоминаниях. Этим и было, в частности, обусловлено то, что для последующих поколений эпоха царицы Тамар превратилась в идеал величия исторической Грузии», а сама царица выросла «в легендарную личность»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> М. Д. Лордкипанидзе. История Грузии XI — начала XIII века, с. 163—164.

Не удивительно, если такой «легендарной личностью» и предстает Тamar в романе Г. Абашидзе. Ведь образ ее дается здесь по преимуществу через восприятие ближайшего царедворца, каким был на заре своей жизни Цотнэ Дадиани, спустя роковые для народной истории десятилетия превратившийся в человека «с обломанными крыльями, с разбитыми мечтами». Не иначе как в романтическом далеке видится ему прошлое из нынешних лет «кровопролитных войн и страшных столкновений народов», и «прекрасноликая Тamar» становится символом этого славного прошлого, «олицетворением всего прекрасного, мудрого и благородного».

Исторически, однако, и мудрость и благородство «венценосной царицы» имели свои пределы. «В действительности, разумеется, царица Тamar, как и другие грузинские цари, была, прежде всего, выразительницей коренных интересов господствующего класса грузинского феодального общества, и этим интересам была, в первую очередь, подчинена вся ее внутренняя и внешняя политика»<sup>1</sup>. Не будем требовать понимания этой объективной научной истины от героя, который живет в своем времени, но почему она почти не проявилась в авторской точке зрения, корректирующей представления Цотнэ Дадиани?

Скорее всего потому, что все рассказанное в романе служит задачам не столько социально-аналитического раскрытия эпохи, ее характеров и обстоятельств, сколько той поэтизации нравственного величия героя, с которой писатель связывал самый замысел повествования. «Сила, подобно магниту воздействующая на людей из далекого прошлого,— размышляет он в послесловии,— заключена в примерах беззаветного служения народу, в примерах духовной возвышенности и благородства. И примеры эти на пройденном историческом пути, как вершины над горным хребтом, не меркнут в веках, служа потомкам мерилom человеческих поступков. Не располагая этим мерилom, не располагая примером высокой нравственности, люди никогда не смогут познать себя, не смогут правильно оценить свои и чужие деяния»<sup>2</sup>.

Дважды в образный строй романа врывается древ-

---

<sup>1</sup> М. Д. Лордкипанидзе. История Грузии XI—начала XIII века, с. 164.

<sup>2</sup> Григол Абашидзе. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, с. 670.

няя легенда об Амиране — Прометее. Его священному огню, добытому для людей, уподобляется в начале повествования самое патриотическое чувство родины. А в финале — символический орел Амирана простирает над Цотнэ свои могучие крылья, словно бы освящая его мученический подвиг. «Неужели же единственный благородный поступок — добровольная выдача самого себя жестоким врагам, присоединение по своей доброй воле к истязуемым братьям — возвысил Цотнэ больше, чем все героические деяния его жизни?» Но великого не бывает без малого, и духовные богатства нации немислимы без первичных нравственных ценностей человека. «Что тебя привело сюда, князь?» — испуганно пытается купец Мартирос, ужасаясь намерению Цотнэ отдать себя в руки палачей. И слышит невозмутимый ответ: обязанность и совесть. «Пришел по своей воле? На пытку?» — поражается монгольский сотник, не постигая, как высок и благороден «долг перед народом и Грузией», обязавший Цотнэ «разделить участь заговорщиков».

То, что изумляет других, для самого князя «было безусловным и несомненным», естественным, как дыхание. «Как я могу глядеть издали на пытки и гибель товарищей, связанных со мной святой клятвой, ведь сердце не вынесет! Что мне делать со своей совестью, как мне жить, если моих друзей, которых я сам вовлек в заговор, всех казнят?» — рассуждает он, готовясь принять и выдержать «ради родины и любви к народу... любую боль». Это ли не сокровенные «минуты самых решительных испытаний... чистоты, благородства, патриотизма», которые требуют от человека высочайшего напряжения не просто физических, но прежде всего духовных, нравственных сил? Так понимает, таким видит писатель Цотнэ Дадиани, ставя его мужественный поступок в один преемственный ряд с героическими деяниями народа.

Как легко догадаться по приведенным выдержкам, в романе «Цотнэ, или Падение и возвышение грузин» удельный вес публицистического начала много выше, чем в предшествующих книгах трилогии, и в этом состоит одна из отличительных особенностей его образного строя, повествовательной интонации, нередко выдерживаемой на высоких патетических регистрах. Именно патетическим, а не просто лирическим монологом справедливо будет назвать и вдохновенное слово писателя о

национальном характере народа, своеобразный психологический ключ к которому он находит в благородстве и величии своего героя. «Высокие качества национального характера, выработанные на продолжительном пути жизни народа и передаваемые из поколения в поколение, не только не исчезают сейчас же после падения государства, но как раз в первые тяжкие времена они проявляются еще ярче, резче и даже скрашивают картину всеобщего измельчания и вырождения народа. Цотнэ Дадиани не был исключением в те времена, когда Грузия попала под монгольское иго и когда высокая нравственность лучших сынов народа оказалась перед лицом жестоких испытаний». Так реализуется в идеях и образах романа нечленимое триединство личности, народа и истории. Ведь — повторим название — не только о падении, но и о возвышении Грузии идет в нем речь на примере подвижничества и самоотречения Цотнэ Дадиани, которыми народ в целом «доказал... величайшую способность мобилизовать свои духовные силы»<sup>1</sup>. В этом страстном утверждении жизнестойкости нации даже перед лицом гибели, которую несут завоеватели, неисчерпаемости лучших духовных сил, народного свободомыслия и свободолюбия состоит внутренний пафос как всей трилогии Г. Абашидзе, так и завершающей ее книги. Можно сожалеть, что эмоционально-поэтическая стихия несколько захлестнула роман «Цотнэ, или Падение и возвышение грузин», возобладала над исследовательской основой повествования, потеснила социальный и психологический анализ. Но и при этом нельзя не увидеть в нем произведения большого трагедийного накала и высокого жизнеутверждающего звучания.

Надо ли говорить о том, как созвучна его гуманистическая направленность задачам современной идеологической борьбы? Развенчание идей мирового господства имеет ныне множество адресатов, включая и тех претендентов нескрываемо шовинистического толка, которые во имя самооправдания перед историей воскрешают даже зловещую фигуру Чингисхана. «В этом отношении весьма характерны те метаморфозы, которые наблюдаются... в китайской исторической науке. Если раньше китайские историки называли Чингисхана «агрессором, каких было мало в истории человечества», а правление

---

<sup>1</sup> Григол Абашидзе. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, с. 686.

в Китае монгольской династии Юань (1280—1368 гг.) — «застоем феодальной экономики под властью иноплеменников», то позднее, после 1960 г., стали преобладать националистические взгляды, основанные на ложных посылах. Огромные размеры монгольской державы, одной из частей которой стал и поработанный татаро-монголами Китай, перенесение центра этой державы в Пекин, вскружили головы тем, кто, забыв о пролитой крови и страданиях предков, хотел бы сейчас в корыстных целях примазаться к сомнительной славе Чингисхана. Собственные экспансионистские устремления таких идеологов привели к тому, что династия Юань стала именоваться «периодом великого объединения страны», а паназиатские настроения породили восторг от успехов оружия татаро-монголов... Была вытащена на свет и получила новую интерпретацию старая теория о заслугах Чингисхана в установлении контактов между Востоком и Западом», — говорит о современной китайской историографии советский ученый, уместно напоминая, что еще в стихотворении 1945 года «сам» Мао Цзэдун писал о Чингисхане как о «любимом сыне Неба»<sup>1</sup>.

Истинный человеконенавистнический и антинародный смысл подобных спекуляций гневно вскрывают герои романа А. Алимжанова «Сувенир из Отрара», словно бы логически формулируя те идейно-нравственные выводы, которые непосредственно следуют из художественной концепции истории, развитой Г. Абашидзе. Созвучен трилогии грузинского писателя и роман А. Алимжанова «Гонец», действие которого начинается в роковой для казахской истории «Год великих бедствий».

Таким остался в народных сказаниях и песнях 1723 год, когда стотысячная армия джунгар, вероломно вторгшаяся на территорию Казахстана, поставила казахский народ перед угрозой или физического истребления, или беспросветного рабства. В то время, напоминал писатель в авторском вступлении к первому изданию романа, китайские политики «поторопились объявить миру, что Казахии больше нет, что казахский народ больше не в силах отстаивать свое достоинство, свои земли». В самом же романе эта опирающаяся на факты

---

<sup>1</sup> Е. И. Кычанов. Жизнь Темучжина, думавшего покорить мир. М., «Наука», 1973, с. 139—140, 141.

истории мысль о подстрекательской роли императорского Китая, натравлявшего на казахов завоевателей-джунгар, нашла непосредственное сюжетное решение в сцене, где сам богдыхан Небесной империи, наставляя и распаяя джунгарского хунтайджи, сулит ему славу кровавого Чингисхана, который только тогда «открыл себе дорогу к богатствам Мараканы и России», когда покорил казахские степи. Вожденная цель, казалось бы, совсем близка: шелковые шатры джунгарских военачальников, сыновей «великого хунтайджи», уже стоят в казахской степи, и враг, «жестокий, как волк, бесчисленный, как саранча», все дальше теснит казахов, изгоняет их аулы из вековых кочевий. Даже малого тихого уголка, «где бы журчал родник и было бы пастбище для скота», не найти теперь на опустошенной врагом, обезлюдившей земле. На всей «огромной, объятай огнем, разорванной в клочья раздорами ханов и султанов земле», — уточняет писатель, и такое уточнение имеет для него принципиальное значение одного из неизменных условий художественной правды исторического повествования. Ведь не только китайская артиллерия облегчила джунгарам их неправую победу, но и разобщенность казахских племен и родов, не сумевших достичь единства даже в час смертельной опасности, когда «стон неся по по всей казахской земле от Алтая до Едиля. Умирала великая Казахия. Умирал народ, проклиная всех богов, выдуманных людьми, проклиная небо и землю». Вот почему в словах и напевах песен, что «одна печальнее другой» тихо и скорбно неслись над степью, «умножая тоску», звучит и призыв к единству, выражен порыв к нему, рожденный обострившимся народным самосознанием:

«Что за время? Время тоски. . . Время тяжких испытаний. . .

Что за время? Время смут и унижений. . . Время безвластия и раздоров. . . Будьте прокляты, ханы!

Что за время? Народ, как стадо, бежит от врага, и пылью окутана степь, словно январской метелью.

Что за время? Время безвластия и страха. . .

Родина, родные остались позади. Лишь слезы, лишь слезы застилают глаза. . .

Вернется ли счастье народу, вернется ли прошлое единство? Скажите нам, батыры. . .»

Типичный образец лексики и стилистики повествова-

ния, выдержанного по преимуществу в публицистическом ключе. Но и при всей обнаженности такого приема ведущей нормой поэтики в романе А. Алимжанова выступает все же историческая точность социальных реалий воссозданной эпохи, психологических обоснований выведенных характеров. То и другое приоткрывается нам в патетическом обращении к батырам, которое венчает приведенный отрывок — развернутый перифраз песен-плачей по судьбе народа. В год великих бедствий, когда вслед за кровавым нашествием джунгар на казахские степи обрушился невиданно страшный джунт, унесший тысячи и тысячи жизней, людям, как никогда прежде, «нужна была опора, надежда. Народ искал вождя, способного объединить грызущиеся друг с другом племена казахов. Потому каждое новое имя вселяло огонек надежды».

Ратным делам батыров посвящены многие сцены романа, впечатляюще живописующие лютые сечи, в которых трудно бывает «отличить своих от чужих». Пример единения вдохновляет народ, поднимает на сопротивление врагу, спланивает народных ополченцев. Какой бы многотысячной лавиной ни проносились джунгары по мертвым аулам, как бы часто ни казалось им, что «великая Қазахия вконец разгромлена, что в степи больше нет силы, которая бы противостояла им», подлинные «хозяева степи то и дело появлялись — неожиданно, словно из-под земли, наносили урон, вселяли страх и вновь исчезали». Так исподволь готовится народ к решающей битве, которую выигрывает благодаря своему окрепшему единству.

Многолюдные сцены курилтая, на котором «сыны всех племен казахских» празднуют свою победу, едва ли не самые мажорные в романе. Однако тысячеголосый лозунг «Единство!», то и дело всплескивающий бурной «волной над людским морем», и в этих сценах не сбивает писателя на облегченный, бездумно бодрый тон повествования. Неизменно помня о драмах народной истории, которыми оплачена победа, он знает также и о том, сколь прекраснодушна была надежда иных его героев на смерть в бою, которая хоть «на миг заставит казахов — султана и пастуха, богача и бедняка забыть раздоры». Классовый мир между ними иллюзорен даже в годы борьбы с врагом, и достигнутое единство оказывается недолговечным и непрочным. «Очистив

Казахию от джунгар, батыры распустили ополчение. Сарбазы с вестью о победе вернулись домой. Народ ликовал. А владыки степи вновь, как и прежде, начали грызню между собой».

Не они в конечном итоге, а пастухи и табунщики, чабаны и пахари, «люди, верящие лишь в бескорыстие великих старцев, в смелость своих батыров» решают и окончательную судьбу союза с Россией, который единственно оградил казахскую степь от чужеземных притязаний, навсегда уберег ее жигитов от невольничьих рынков Китая. «Степь жила вестью новой, радостной, ибо слово «мир», слова «союз» и «дружба» во все века приносили людям радость. От юрты к юрте, от аула к аулу, от города к городу — по всей Казахии мчался гонец — неслась весть о начале братства с русами». Но — писатель и здесь, в финале романа верен себе, последовательному историзму своего взгляда на прошлое — отнюдь не всеобща и эта радость. Не о договоре с Россией, который он скрепил по воле народа, помышляет «честолюбивый и надменный» хан Абулхаир, но о междоусобной борьбе с соперниками за право «занять верховный трон и повелевать всей Казахией». И, укрывшись в дальнем зимовье, не принес присяги «молодой, только что отличившийся в одном из боев с джунгарами... султан Аблай»...

Запомним его. Он появится в одном из романов, вошедших в трилогию Ильяса Есенберлина «Кочевники». Ниже нам придется говорить о ней, но пока что обратимся к произведению, автор которого ведет еще дальше в глубь истории и, воскрешая начало монголо-татарских завоеваний, создает обстоятельное жизнеописание Чингисхана, чье имя, повторим, «постоянно было и остается объектом тайной или явной идеологической борьбы»<sup>1</sup>.

### 3

Обращение к фигуре Чингисхана, ставшего главным героем романа Исаея Калашникова «Жестокий век», было для писателя дерзостью, отнюдь не меньшей, чем, скажем, для В. Шукшина замысел романа о Степане

---

<sup>1</sup> Е. И. Кычанов. Жизнь Темучжина, думавшего покорить мир, с. 4.

Разине. Подобно тому, как В. Шукшин, написав роман «Я пришел дать вам волю», невольно вступил в творческое соревнование с А. Чапыгиным и С. Злобиным, так И. Калашников побудил заново перечитывать трилогию Василия Яна «Чингиз-хан»<sup>1</sup>, «Батый», «К «последнему морю»<sup>2</sup> и не иначе как с ее творческими уроками соизмерять значение и место романа «Жестокий век».

Современность истории — точнее не определить главнейший из этих уроков, осознанный В. Яном как непреложное условие идейно-художественного новаторства советского исторического романа в целом. Он сам создавал, защищал, утверждал это новаторство уже первыми своими произведениями, написанными в начале 30-х годов, после того, как многолетние и далекие его «скитания по равнине вселенной заменились скитаниями по страницам бесчисленных книг»<sup>3</sup>.

Из ранних произведений В. Яна, предшествовавших его знаменитой трилогии, две повести — «Спартак» и «Огни на курганах» — имели, можно сказать, программное значение. Они служили открытому, нескрываемо полемическому, ниспровергающему многие признанные для того времени авторитеты провозглашению идейных позиций и творческих принципов писателя, полнозвучно выражали его понимание правды истории, преображенной в художественную правду исторического повествования. Первая вопреки сложившейся традиции, закрепленной известным романом Джованьоли, не без чрезмерной категоричности иных суждений и оценок предложила художественное переосмысление образа легендарного Спартака. Не романтический герой в сетях «фантастической и неправдоподобной любви», но человек великой идеи, личность «исключительной силы», воодушевленная «страстью к освобождению рабов и ненавистью к тиранам», — таким воссоздавал писатель свое-

<sup>1</sup> В написании собственных имен, включая Чингисхана, у В. Яна, И. Калашникова, других романистов немало разночтений, которые сохранены в приводимых цитатах. В своем тексте я всюду придерживаюсь общеупотребительного написания, сверенного с научной и учебной литературой последних лет.

<sup>2</sup> Интересные сведения, связанные с замыслом этой трилогии, историей ее создания и публикации, сообщает сын писателя М. В. Янчевецкий в книге «Писатель-историк В. Ян. Очерк творчества» (М., «Детская литература», 1977).

<sup>3</sup> В. Ян. Путешествия в прошлое. — «Вопросы литературы», 1965, № 9, с. 102.

го Спартака. Во второй повести неуступчивый спор шел уже не просто с интерпретацией исторического деятеля в том или ином произведении, но со всей историографией, как древней и классической, так и новейшей буржуазной, которая, как сетовал писатель, «в течение двух тысячелетий» окружала Александра Македонского «всевозможными легендами и ореолом необычайного величия и благородства», олицетворяла в нем «тип прекрасного монарха, образец добродетели, мужества и великодушия». А между тем, настаивал В. Ян и подтверждал это в движении сюжета множеством картин и сцен, «точные исторические данные... свидетельствуют, что Александр был таким же беспощадным завоевателем и истребителем народов, какими были позднее Чингисхан, Темерлан, испанские кондотьеры в Америке, англичане в Индии и другие хищники, создатели колониальных империй». Говоря так, В. Ян убежденно считал своей обязанностью «советского писателя — историка... дать реальный, настоящий образ Александра — разрушителя, интервента, беспощадно истреблявшего своих противников и новых подданных, продавшего в рабство 30 тысяч греков-фиванцев, распявшего на стенах Тира и Сидона героических защитников этих городов, вырезавшего в наказание за восстание население Согдианы»...

Как ни много десятилетий назад высказаны эти суждения, они и по сей день не утратили своего принципиального значения. Не только потому, что ведут нас в творческую лабораторию писателя, приоткрывают ее «тайны». В полемической заостренности их и поныне ощутил накал борьбы за создание советского исторического романа как романа нового типа, призванного, повторяя слова В. Яна, «сделать переоценку исторических эпох и исторических личностей в свете диалектического и исторического материализма». Речь, таким образом, шла о последовательном обогащении идейно-эстетического опыта исторического романа необходимыми качествами историзма художественной мысли, о ее точных классовых критериях и четких социальных ориентирах как об исходной первооснове творческих поисков писателя.

На магистральной этих поисков создавалась трилогия о монгольском нашествии — «Чингиз-хан», «Батый», «К «последнему морю», которую В. Ян называл «главным

трудом» своей жизни. Воскрешая предыстоки ее замысла, писатель рассказал о путешествии по пустыне Дешти-Лут, что значит «Лютая пустыня», о развалинах селений и городов, в изобилии встреченных на бывших караванных дорогах, воспроизвел и слова седобородого пастуха, напомнившего, что «от горя и ужаса, напитанная кровью, земля сморщилась и высохла. От пролитых слез вдовиц и детей она стала соленой. . . По этим равнинам промчались отряды Искендера Великого, страшного «потрясателя мира» Чингиса, хана Бабур, Надиршаха, хромого Тимура. . . Здесь пролегал великий путь переселения народов, дорога скорби и слез. . .». В «голой, выжженной солнцем, безводной пустыне» и возник замысел «написать роман, в котором центральной фигурой стал бы один из таких могущественных восточных деспотов»<sup>1</sup>.

Образ мертвой пустыни не раз возникает и в самой трилогии. «. . . Все гибло и обращалось в пустыню там, где проходили монголы». В первом романе это и обезлюдевшие караванные пути, и пепелища Отрара, Бухары, Самарканда, напоминающие о «скорбных днях, пережитых народами Хорезма». Во втором — «мертвое поле» под Рязанью, где лишь «волки и вороны продолжали свой кровавый пир» после битвы, «груды золы и каменных обломков» на месте шумного, людного Козельска, «багровое зарево пожара» над Угличем.

Уже зерно замысла содержало у В. Яна его будущие ростки — мысль, которую писатель считал основной в трилогии: «хищническая, насильственная политика Чингис-хана обречена на гибель, как противная высшим идеалам человечества»<sup>2</sup>. В страстном утверждении бесплодности тирании, бездуховности деспотизма, обреченности человеконенавистничества заключен важнейший творческий урок трилогии — урок социального оптимизма и действенного гуманизма художественной мысли.

«Татарам поддались мы совсем не от смирения (что было бы для нас не честью, а бесчестьем, как и для всякого другого народа), а по бессилию, вследствие разделения наших сил родовым, кровным началом, положенным в основание правительственной системы того

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1965, № 9, с. 104, 103, 106, 107, 108.

<sup>2</sup> Там же, с. 110.

времени»<sup>1</sup>, — писал Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года». Художнически исследуя причины национальной трагедии, постигшей древнюю Русь, В. Ян воплотил их в проявлениях узко сословной, эгоистически кастовой морали феодальных верхов. На ее почве произошло предательство рязанского князя Глеба, отвергнутого не только родным народом, но даже завоевателями, которые обрекают его на одинокие скитания в степи. Вероломным изменам, корыстному смирению перед ордынским игом противостоит в романе «Батый» патриотизм народа, воплощенный и в отчаянном самоотречении молодой княгини Евпраксии, с сыном на руках бросившейся из терема «на черневшие внизу камни», и в героическом самоотвержении «неистового» Евпатия Коловрата, его друга Ратибора, и в ратных делах Савелия Дикороса, Лихаря Кудряша, Опалёных, воинов Торопки, Апоницы, Шибалки, многих других представителей социальных низов феодальной Руси. Так роман, обращенный к трагичнейшим страницам русской истории, стал романом, написанным во славу народного подвига.

Русские «необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу поработленную Русь и возвратились на степи своего востока. Образующееся просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией...»<sup>2</sup> — размышлял Пушкин об исторических масштабах этого подвига. О благодарном преклонении перед ним потомков писал Чернышевский: «...нет, не завоевателями и грабителями выступают в истории политической русские, как гунны и монголы, а спасителями — спасителями и от ига монголов, которое сдержали они на мощной вые своей, не допустив его до Европы, быв стеной ей, правда, подвергавшеюся всем выстрелам, стеною, которую вполовину было разбили враги...»<sup>3</sup> Такова истина истории, которая, обретя под пером В. Яна самобытное художественное воплощение, начала свою новую жизнь в сюжете трилогии.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 24.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч., в 10-ти томах, т. 6, с. 360—361.

<sup>3</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, с. 48.

И прав был авторитетный исследователь мировых судеб реализма Б. Сучков, видевший в ней «новый взгляд на историю как на коллективное творчество народных масс и арену их борьбы за свободу против угнетателей... Ясная гуманистическая идея, пронызывающая романы В. Яна, позволяет ему в полном объеме показать разрушительную, деструктивную роль Чингис-хана в истории, мнимость величия его мрачных деяний, кровавую свирепость, сопутствовавшую его завоевательным походам»<sup>1</sup>.

В общем и целом сказанное может быть отнесено и к роману И. Калашникова «Жестокий век», имеющему с трилогией В. Яна немало точек соприкосновения. В обоих повествованиях Чингисхан непосредственно выступает одним из главных героев, а среди других персонажей, не говоря об эпизодических, и там и здесь действуют и правитель Хорезма шах Мухаммед, и его своенравная мать Туркан-Хатуи, и его сын Джелал-ад-Дин. В соответствии с фактами истории, последний, спасаясь от неминуемого пленения после одной из проигранных битв, на глазах Чингисхана бросается «в темные волны бурного Синда» и, переплыв реку, в бессильи грозит победителю с противоположного берега. «Вот каким у отца должен быть сын!» — восклицает Чингисхан у В. Яна. «Хотел бы я, чтобы все мои сыновья были такими, как он», — повторяет у И. Калашникова. Однако, при всем совпадении исторических реалий, связанных с фигурой Джелал-ад-Дина, в обоих произведениях он не один и тот же. В. Ян несколько романтизирует его как едва ли не единственного полководца, который, «скитаясь по разным странам, еще много лет продолжал удачно воевать с монголами, собирая отряды смельчаков. Но никогда ему не удалось стать во главе такого большого войска, чтобы оно могло одолеть монголов». «Прославленный скиталец», «доблестный» воин, «яркая звезда среди темной ночи» — подобные эпитеты вложены в уста разных персонажей трилогии, но отчасти выражают и авторское отношение к герою. В романе «Жестокий век» он, при всей своей воинской отваге, личном бесстрашии, более близок к образу, созданному Григолом Абашидзе: несостоявшийся восточный деспот уже сейчас творит вокруг себя жестокость, сеет смерть, и

<sup>1</sup> «Знамя», 1965, № 9, с. 222—223.

вряд ли что изменилось бы в мире, если б Чингисхану и Джелал-ад-Дину случилось вдруг поменяться местами. «Вечером перед шатром Джалал ад-Дина при свете множества огней разгулялись страсти победителей. Пленным отрезали носы и уши и, вдоволь насладившись их страданиями, убивали. В шатре эмиры пили вино, славили имя Джалал ад-Дина, клялись истребить всех монголов. Джалал ад-Дин был счастлив», — так описывает И. Калашников ночь после удачной для молодого султана битвы под Перваном.

В сюжетном действии трилогии В. Яна и романа И. Калашникова нередки также общие эпизоды, как, например, истребление монгольского каравана купцов в Отраре, послужившее Чингисхану непосредственным поводом для войны с хорезмшахом. Даже разнясь не только частными деталями, но иногда и существом авторской интерпретации, они тем не менее совпадают фактологически, так как подсказаны одним документальным первоисточником. Такова, скажем, история разлада Чингисхана со старшим сыном: оставленный в Хорезме наместником, Чжочи (Джучи) «старался избавить край от разорения и говорил приближенным, что «Чингисхан потерял рассудок, так как губит столько земель и народу». . . . Есть глухие сведения о том, что Чжочи даже был намерен убить Чингисхана во время охоты. Его замысел стал известен отцу, и полагают, что Чжочи был отравлен по его приказу»<sup>1</sup>. Исключая замысел отцеубийства, почти так — вплоть до непочтительных слов об отце и насильственного устранения непослушного сына — разворачиваются события и в романах В. Яна и И. Калашникова. Правда, в первом случае «неукротимый и своевольный Джучи» — кривая тень Чингисхана. «Он был похож на отца высоким ростом, медвежьими ухватками и холодным взглядом зеленоватых глаз», которые на все вокруг глядят пристально и мрачно. Потому и отослал его Чингисхан «подальше, в самый крайний угол своего царства, и приставил к нему тайных соглядатаев», что подозревает в нем соперника, который «жаждет вырвать. . . поводья царства, а отца посадить в юрту для дряхлых стариков». Любопытно сопоставить: еще дальше в такой интерпретации старшего чингизида идет

---

<sup>1</sup> Е. И. Кычанов. Жизнь Темучжина, думавшего покорить мир, с. 134.

Г. Абашидзе в рассказе «Урок жестокости»<sup>1</sup>. Джучи в нем «кичится своим старшинством», братьев своих «ни во что не ставит и даже при случае осмеливается унижать» их, а Чингисхан «то ли из хитрости, то ли из самолюбия» любит говорить о нем громко, чтобы слышали все: «До чего же он похож характером на меня».

Сохраняя ту же канву сюжета, И. Калашников вносит в него иной мотив. Джучи в «Жестоком веке» воплощает «опасный дух миролюбия» и крайне далек от притязаний на отцовский трон. Живя в кипчакских степях, он не помышляет «о походах и сражениях, тихо правит пожалованным ему улусом. Не понимает, что стоит бросить меч в ножны, и его начнет есть ржавчина».

Кто прав, может возникнуть вопрос, чей Чжочи настоящий, такой, каким он был в действительности? Предоставим ответить на это науке, дело которой реставрировать поступки и черты доподлинного Чжочи. У нас же речь не об историческом прототипе героя, а о самом литературном герое, в воссоздании которого оба писателя следовали своей концепции характера и были безусловно правы в ее пределах. Вот случай, более чем наглядно убеждающий, что и на основе одного фактического материала могут возникать художественные решения, многообразие которых вызывает свой особый замысел писателя, своя собственная и каждый раз новая сверхзадача. В Яну важно было акцентировать читательское внимание на культе всепроникающего насилия, не знающей пощады жестокости, которыми в ближайшем окружении Чингисхана определяется все, вплоть до семейно-бытовых отношений. Оттого и Чжочи у него не отравлен, а варварски — «лежал с переломан-

---

<sup>1</sup> О предыстории и замысле этого новеллистического шедевра интересно рассказывает сам Григор Абашидзе: «Пожалуй, более всего документален у меня рассказ «Урок жестокости», написанный как бы на «полях» трилогии, возникший, если так можно выразиться, из ее «отходов». Я долго изучал историю монголов, жизнь Чингисхана. В жизнеописании его сохранился доподлинный эпизод, который лег в основу рассказа, — гибель мальчика, любимого внука. Однако история эта воспроизведена не ради самого сюжета — меня волновало другое: как Чингисхан «закалял» характеры своих близких, как делал их безвольными для того, чтобы потом сделать жестокими. Так действительный случай стал для меня ключом к психологии диктатора, который чинит насилие над личностью, потому что ему нужны бесхребетные люди» («Литературное обозрение», 1977, № 10, с. 13—14).

ным, по монгольскому обычаю, хребтом» — убит таинственными убийцами, которые «подосланы самим Чингисханом». И. Калашникова больше волнует духовная непрочность, нравственная несостоятельность деспотизма, для которого труднее всего бывает подавить человеческую личность, искоренить в ней чувство внутренней свободы. Недаром же сознает у него Чингисхан, что ему, завоевавшему полмира, не все доступно на этой земле: «Покорить сердце человека часто много труднее, чем взять укрепленный город». Первенец Джучи стал в его роду и тем первым, чье сердце «не окостенело» даже вблизи грозного отца, и одно это уже говорит о многом и предвещает многое...

Не совпадают полностью мотивировки и акценты, подключающие к сюжету повествований эпизоды, в которых действует даосский монах, философ и поэт Чан Чунь, хотя слова его, сказанные Чингисхану, в обоих случаях почти одни и те же. «...Есть много средств, чтобы увеличить силы человека, излечивать его болезни и оберегать его жизнь, но нет и не было лекарства, чтобы сделать его бессмертным...», — у В. Яна. «...Есть средство продлить жизнь, но нет средства сделать человека бессмертным», — у И. Калашникова. Подлинные же слова Чан Чуня звучали так: «Есть средства хранить свою жизнь, но нет лекарства бессмертия». Зафиксировав их, история засвидетельствовала, что во времена завоевания Северного Китая монголами Чан Чунь пользовался большой известностью как проповедник даосской религии с ее мистическим культом бессмертия. «Чингис слышал о Чан Чуне и, находясь в западном походе, с берегов Иртыша вызвал его к себе, чтобы воспользоваться секретами даосов и узнать тайну достижения бессмертия. Чан Чунь согласился прибыть в ставку Чингисхана, с одной стороны, безусловно подчиняясь силе, с другой — возможно надеясь повлиять на грозного хана и уменьшить кровопролитие»<sup>1</sup>. Вот и у В. Яна «стремящийся к «дао», смиренный житель гор Чан-Чунь» исполняет «высочайшее повеление» Чингисхана, спешит к нему «через снега, горы и пустыни» в тщетной надежде упротить: «...прекрати свои жестокие войны и повсюду среди народов водвори доброжелательный

---

<sup>1</sup> Е. И. Кычанов. Жизнь Темучжина, думавшего покорить мир, с. 122.

мир!..» И на этот раз мотив обличения жестокостей насилия выступает ведущим.

Разумеется, его не обходит и И. Калашников, однако, переозвучивает, упрятывает в глубоком подтексте, в то время как в открытый текст выносятся главная для писателя мысль, которая и направляет философский диспут Чингисхана и Чан Чуня о смысле жизни, смерти и бессмертии. Не просто «трудные думы о старости и близком конце» одолевают хана, но и интуитивное предощущение бесплодности своих «тяжких трудов повелителя всеязычных народов» в далекой перспективе грядущих лет.

Продолжая сопоставление трилогии В. Яна и романа И. Калашникова, обратим внимание на то, что при общности материала хронология сюжетного действия совпадает в них только частично. «Сперва я колебался: описать ли всю жизнь Чингис-хана или ограничиться одним периодом или эпизодом его жизни? Я пришел к выводу, что необходимо изучить возможно подробнее всю его жизнь и эпоху. А эпизод выбрать наиболее близкий и значительный для советского читателя: вторжение армии Чингис-хана в Среднюю Азию, на те земли, где теперь находятся советские республики...»<sup>1</sup>, — рассказывал В. Ян. То, с чего он начинал повествование, И. Калашников относит почти что к концу романа.

Или — битва на Калке. В обоих случаях картины ее подняты до высокого трагедийного звучания. Но в трилогии В. Яна они широко развернуты в одну из средних и кульминационных частей первой книги, в то время как у И. Калашникова даны несколько конспективно и отнесены к финальным главам. Собственно же финал романа «Жестокий век» — смерть Чингисхана — у В. Яна венчал только первую книгу. В соответствии с этим и джихангир, военачальник похода на Русь, Батухан появляется у него не мельком, не в одном-двух проходных эпизодах, как в романе И. Калашникова, но вы-

---

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1965, № 9, с. 109; М. В. Янчевецкий и И. Писатель-историк В. Ян, с. 107. И это, и большинство последующих высказываний В. Яна заимствованы из публикации «Путешествия в прошлое» в журнале «Вопросы литературы», но приводятся по книге М. В. Янчевецкого, где даже незначительные текстуальные разночтения содержат существенные уточнения или дополнения к суждениям писателя. В связи с этим здесь и далее сноски даются одновременно на оба источника.

растает в героя, единственно с которым связывает умирающий Чингисхан свои надежды на то, что надо всей «вселенной... протянется монгольская рука». Выступая во второй книге трилогии заглавным действующим лицом, Батый довершает в ней кровавые «великие дела, которые не успел выполнить его дед, Священный Потрясатель вселенной».

За всеми этими временными расхождениями в сюжетах произведений скрывается их различная образная структура, определяемая исходными творческими замыслами писателей. Как историческое повествование о завоевательных походах Чингисхана и Батые строил свою трилогию В. Ян. Обстоятельное, прослеженное от рождения до смерти жизнеописание Чингисхана создавал И. Калашников. Разница, что и говорить, немалая. В том и в другом случае ее сейсмографически точно зафиксировал авторский стиль, материализовавший идейно-художественные особенности трилогии и романа. Если говорить огрубленно, то справедливо будет признать, что красочно яркий стиль В. Яна живописнее неброского, строгого стиля И. Калашникова, но и пестрее, так как многообразные его слагаемые не всегда соразмерны, недостаточно плотно стыкуются друг с другом. Внешняя же суховатость письма И. Калашникова с лихвой искупается четкой выразительностью штрихового рисунка. Поэтому в первом случае уместнее вести речь о богатой палитре текста, во втором — о глубине психологического подтекста.

Размышляя о мастерстве исторического романиста, В. Ян считал невозможным «заботиться о безусловной научной точности в описании жизни своего героя, отделенного туманом столетий, в особенности когда нет описаний очевидцев, закрепленных слов, сказанных героем». Двудеиная задача романиста в таких случаях состоит, на его взгляд, в том, чтобы «с одной стороны, придерживаться некоторых безусловно точных «ориентиров», а с другой стороны — свободно творить, имея художественное прозрение, бросая лучи критического и творческого прожектора в далекое прошлое, выбирая из хаоса возможностей наиболее характерные, индивидуальные черты своего героя, стараясь создать образ живой, полнокровный, незабываемый и в то же время правдивый». Как видим, писатель убежденно ратовал за «самую широкую свободу творческому домыслу автора,

его фантазии, лишь бы этот домысел и фантазия были строго построены на точных фактах научно-исторических исследований. Фантазия, домысел не только допустимы, но даже необходимы, и не только для беллетристического, исторического произведения, но и для научного исследования». Но в каком направлении работает воображение исторического романиста, в каких повествовательных формах воплощается, — вот в чем вопрос. Отвечая на него, В. Ян выделял «два типа исторических романов. Один тип — романы развлекательные, с романтическими приключениями. К другому типу отнести произведения с обширными планами, глубоким замыслом. . .» Явное предпочтение второго типа не означает небрежения первым. Историческому романисту, настаивал В. Ян, «должна быть предоставлена полная свобода искать и создавать новые формы выражения своих замыслов. Показывая любимые героические образы прошлого, автору нужно быть искусным зодчим, как в общем плане, так и в мелочах, уметь по-своему видеть мир, соблюдать чистоту каждой речи, иметь свой собственный слог, чувствовать соответствие данной формы избранному содержанию. . .»<sup>1</sup>.

До сих пор мы говорили об архитектурном облике романного здания, возведенного В. Яном. Обратим теперь внимание на его отдельные детали — несущие конструкции, строительные элементы.

Важнейшим «ориентиром», которого придерживался В. Ян, выступают в его трилогии социальные, психологические, бытовые реалии воссоздаваемой эпохи. Точность их живописания стала для него стилиевой нормой повествования, ключевой особенностью поэтики. Если прикладывает Чингисхан золотую печать к пергаменту — письму хорезмшаху Мухаммеду, — то писатель не забывает отметить, что она смочена синей краской, пояснив при этом в сноске: на письмах монгольского хана к повелителям других народов ставилась синяя печать, на обыкновенных документах — красная. Если появляется впервые в трилогии малолетний Бату, то непременно «с небольшим луком и тремя красными стрелами», потому что именно три красные стрелы считались признаком высокого ханского рода. И «девятью девять раз» Дже-

---

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1965, № 9, с. 111, 102, 103; М. В. Янчевецкий. Писатель-историк В. Ян, с. 170—171, 173, 172.

бэ-нойон и Субудай-багатур заставляют воина пропеть свое донесение «единственному и величайшему»: не умея писать, они составляют его в виде песни, которую гонец заучивает наизусть. Повторяет же он песню так многократно потому, что число девять было у монголов священным. Таково мастерство реалистической детали, которым В. Ян владеет совершеннее, нежели искусством романтической сюжетной интриги.

Собственно сюжет трилогии задан историей и географией монгольских завоеваний. Безупречно выдерживая его на уровне исторического повествования, писатель не всегда преодолевал сопротивление приключенческой беллетристики. Возможно, и не было бы нужды упрекать его в этом задним числом, если бы обретение авантюрной занимательности не сопровождалось подчас в трилогии ослаблением социально-психологического анализа. Так, в частности, происходит в начальных главах романа «Батый», повествующих о злоключениях будущего джихангира, которые вызваны его враждой с другим чингизовым внуком Гуюк-ханом. Слишком уж неуправляем здесь «ветер неожиданностей», слишком прихотливо «поворачивает жизнь человека» — и самого Батыя, и его нукера Арапши, и факиха Хаджи Рахима.

И. Калашников вовсе не прибегает к подобным беллетристическим ходам. Можно сказать, что он озабочен не столько строением сюжета, сколько сохранением его, перенесенного из исторических первоисточников. По его роману биографию Чингисхана можно представить ничуть не менее полно и точно, чем по научному очерку Е. И. Кычанова: фактических разночтений между ними почти нет, или, во всяком случае, ни одно из них не может быть признано существенным. И писатель и ученый рассказывают о годах «пребывания Темучжина в тайчиутском плену», где он носил «кангу — тяжелую деревянную шейную колодку», о том, какой «великий ужас» испытал он, по собственному его признанию, когда едва избежал смерти от рук меркитов, пленивших его жену Борте. В обоих случаях внимание авторов останавливает поистине «страшная сила», соединившая Темучжина (Тэмуджина) и Чжамуху (Джамуху), «ья «дружба» была из тех, «при которой друг боится и на час оставить друга, чтобы не пасть его жертвой». Даже соболья шуба, принесенная Темучжином в дар Тоорилхану (Тогорилхану) и сыгравшая свою роль в его вре-

менном союзе с керентами, и у писателя и у ученого выступает общим эпизодом биографии героя. И тем и другим раскрыта роль шамана Тэб-Тэнгри (Теб-тэнгри), во многом способствовавшего превращению Темучжина в Чингисхана, что впоследствии не помешало и его коварному устранению. Если же писатель, сообразуясь со своим замыслом, с логикой своего сюжета, обходит, к примеру, «убийство брата Бектера, в котором участвовал и старший по возрасту Темучжин,— факт, свидетельствующий о мстительности и жестокости характера будущего Чингиса», то такая потеря размещается многими другими эпизодами и сценами, среди которых первое место занимает лютая расправа героя романа с «мятежными сородичами»<sup>1</sup>, также имевшая место в действительности. Вот как впечатляюще выглядит это у И. Калашникова:

«Наступила тишина. Холод страха коснулся сердца Тэмуджина. Ему предстояло переступить незримую черту в самом себе. За ней было неведомое. Зато он знал, что будет, если не сделает последнего шага, если повернет назад. Его сила утечет, как кумыс из ветхого бурдюка. Преодолевая страх, нетвердым, севшим голосом сказал:

— Твое проклятье не падет на мою голову. Я не пролью и капли родственной крови.— Это звучало оправданием, озлился на себя, крикнул: — Но вы должны умереть! И вы умрете! Нукеры, закатайте их в войлок.

Люди ужаснулись его приговору, дрогнули. Он стоял с окаменевшим лицом и мысленно подгонял нукеров — скорей, скорей! Невыносимо медленно они расстилали на траве два больших серых войлока. Долго возились с Сача-беки. Он бил их ногами, плевался, изрыгал проклятия. Тайчу сам лег на войлок, повернулся лицом к небу. Серые щеки были мокрыми от слез.

Наконец войлоки закатали. Они лежали на земле, подобно двум безобразно толстым обрубкам змей, содрогаясь изнутри. К нему подбежала мать, вцепилась в воротник халата.

— Не надо, сынок! Спаси их!

Он убрал ее руки и на одеревенелых, непослушных ногах пошел к юртам куреня» . . .

---

<sup>1</sup> Е. И. Кычанов. Жизнь Темучжина, думавшего покорить мир, с. 32, 30, 36, 39, 30, 53.

Казнь сородичей без капли кровопролития становится для Темучжина его Рубиконом. И в Чингисхана он превращается уже в этой сцене, а не только на великом курилтае, который нарекает его владельцем мира, ханом великим, всемогущим, всевластным. Таково место этого эпизода в движении характера героя романа. Не менее показателен он и как своего рода ключ к стилю повествования, к его романной поэтике.

Если называть «Жестокий век» жизнеописанием Чингисхана, то необходимо уточнить, что строится оно как развернутое художническое исследование психологических корней деспотизма, социального генезиса человеконенавистничества. Оттого и нет у И. Калашникова тех прямолинейно обличительных описаний от автора, которые у В. Яна концентрируют нарочито уродливые черты Чингисхана и даже внешний облик его воссоздают как заведомо отталкивающий, эстетически безобразный. Если он весел, то хлопает «большими ладонями по грузному животу», и рот его растягивается «в подобие улыбки», и хохот уподобляется лаю «большого старого волкодава». Если гневен, приказывает накормить борзую собаку «сердцем мальчишки» — сына поверженного Джелал-ад-Дина, и когда «палач-монгол, улыбаясь до ушей от гордости», подносит ему это «маленькое дымящееся сердце», он довольно кряхтит, «как старый боров».

Такого внешнего представления героя мы не встретим в романе «Жестокий век» — только изнутри прослеженное саморазвитие характера, включенного в систему сначала семейного уклада, затем родовых и племенных связей и, наконец, социальных, общественных отношений в созданном им государстве, границы которого сперва охватывали лишь собственный улус, а потом все покоренные земли. Само «время вольных степных племен» лепит в романе Темучжина-Чингисхана, и жестокая правда его заключена в том, как исподволь, постепенно, но неотвратимо вызревает в сознании героя культ власти и силы.

Тэмуджин в романе И. Калашникова, как и Темучжин исторический, пронизательно уловил кризис родовой организации общества, понял, что культ кровного родства превращается в оковы для развития нового уклада кочевого быта, исподволь прорастающего сквозь незыблемые, казалось бы, устои рода и племени. В этом убеждается он, когда, одолев найманов, становится

«единым, всевластным победителем великой степи». Недолгая радость меркнет, однако, перед грузом новых забот: оказывается, «править улусом, чтобы и у самых дальних пределов самый ничтожный харачу чувствовал... власть и силу, то же, что одному всаднику держать в руках поводья тысячи коней...». И если он все же удержал «в руках улус, такой огромный, что и умом обнять трудно», то только потому, что сумел «заглушить извечную вражду племен, перемешав людей, как зерна проса в торбе. Заглушить, но не искоренить». Чтобы искоренить, необходим был следующий шаг, и его предпринимает герой романа, когда, предваряя свое наречение Чингисханом, дает улусу новое административное устройство, при котором человек выключается из привычной ему системы рода и племени.

Здесь, однако, не конец спирали, а начало нового витка. Или «начало другого круга», как думает о себе в романе сам Чингисхан. В самом деле: началось с защиты и переустройства улуса, а привело к завоеванию и переделу мира. И нет этому ни конца ни края: покой во вселенной — не иначе, во вселенной! — наступит только тогда, когда копыта монгольских «коней растопчут всех шахов, императоров — всех до единого, когда всеязычные народы будут знать одного повелителя»...

Таков пунктир жизни Чингисхана, обстоятельно воссозданный в романе «Жестокий век». Как видно по ее основным вехам, писатель всюду остается на исторической почве действительности, сложившей характер, предопределившей судьбу героя. Если доподлинный Темучжин стал во главе своих соплеменников, то произошло это, объясняет историк, благодаря как его высокородному происхождению, так и личным достоинствам, хитрости и уму, ценимым «современниками, нойонами и аратами, желавшими объединения племени монголов в одном улусе под сильной властью». Объявив Темучжина ханом, нойоны, «в обмен на принятые на себя обязательства», ждали от него «устройства улуса, защиты от врагов и походов». Непрерывная же и кровопролитная «борьба за власть в Монголии предполагала не только упрочение господства Чингиса в своем улусе, распространение его власти на всех монголов, ... но и постепенное покорение основных татаро-монгольских племен, и в первую очередь наиболее развитых из

них — татар, керентов, найманов». Победы над ними привели к тому, что «во власти племени монголов и его уже убеленного сединами вождя» оказались территории, которые, получив имя победителей, станут «именоваться Монголией, а населяющие ее племена будут забывать свои племенные названия и именоваться монголами»<sup>1</sup>. И, осознав свою силу, начнут претендовать на завоевание мира. . .

Так происходило в действительности. Так происходит это и в романе И. Калашникова: все тяжелее становится воз и все круче дорога в гору. «Остановимся — воз попятится назад, и мы окажемся на том месте, с которого тронулись в путь» — разве не прав герой, рассуждая так о необратимом движении своего «жесточкого века»? Он в тисках истории, и никому не дано вырваться из этой железной хватки. Что же, и нет, стало быть, с него никакого вопроса?

Спрос есть. Если человек, как говорится однажды в романе, «подобен хамхулу (перекати-полю — В. О.). Ветер гоняет по степи, пока не закатит в яму», то это верно по отношению к таким обиженным судьбой бедолагам, как Чиледу, но никак не к сильным мира сего, в число которых упрямо метит и настойчиво выбивается будущий Чингисхан. Если он и впряжен в воз, то все же сам тянет, направляет его, а не наоборот. И если зло, чинимое им, предопределено историческими обстоятельствами его жизни и условиями борьбы за власть<sup>2</sup>, то оно не перестает быть злом, которое, в свою очередь, плодит только зло и никогда не становится добром. По мере же того как ускоряется в романе цепная реакция зла, все более возрастает и спрос с героя.

«Люди пойдут за тобой. Помни: они пойдут за тобой не для того только, чтобы ты был сыт и беспечален. Каждый хочет, чтобы у него была теплая юрта и котел с мясом над очагом. Не забывай этого!» — внушает своему будущему повелителю кузнец Джарчиудай. Чингисхан не забыл. Ограбив другие народы, он накормил собственных воинов, но сытость не стала для них счастьем.

---

<sup>1</sup> Е. И. Кычанов. Жизнь Темучжина, думавшего покорить мир, с. 43, 45, 58, 77.

<sup>2</sup> Накал племенных междоусобиц был столь высок, что Л. Н. Гумилев в книге «Поиски вымышленного царства» называет их не иначе как «гражданской войной среди монголов, да такой, какой до тех пор не бывало» (М., «Наука», 1970, с. 157).

«Жизнь человеческая... дешевле стрелы. Правда, и раньше она была не дороже. Но очень уж много гибнет теперь людей»,— сетует вечный бедняк Тайчу-Кури. «Слишком многие умеют убивать и слишком часто пользуются этим умением»,— вторит ему Чиледу. И выше их суда— суд матери, мудро наставляющей сына не ожесточать своего сердца: «Жестокость всегда оборачивается против того, от кого исходит. Что дашь людям, то от них и получишь». Великую правоту Оэлун, матери, труженицы, чей образ выписан в романе поэтичнее и душевнее всех, сам того не ведая, подтверждает Чингисхан, когда ловит себя на том, что «временами он чувствует вокруг... пустоту». И не только вокруг, но и в себе самом.

Какая гулкая, однако, пустота!.. И каким громким эхом отдается в ней ведущая мысль романиста о гибельности завоеваний, которые обрекают на бесславие самих завоевателей!.. Мысль эта чрезвычайно близка итоговым оценкам Чингисхана, отстоявшимся в исторической науке. «Окидывая общим взглядом всю деятельность Чингис-хана, приходится констатировать, что в целом она принесла делу прогресса человечества очень большой вред. Таков конечный вывод, который можно сделать, подходя к оценке Чингис-хана с марксистско-ленинских позиций»<sup>1</sup> (академик И. М. Майский).

Истина не из тех, которой вольно пренебрегать мысли как научной, так и художественной. Утверждение ее формулами науки или образами искусства объективно направлено против идеализированных представлений о Чингисхане и его эпохе, которые, проникая в отдельные труды и работы, подрывают историзм, ослабляют научность их концепции.

Так происходит, в частности, в талантливой, ярко и увлекательно написанной книге Л. Гумилева «Поиски вымышленного царства». Убедительно развенчивает в ней автор легенду о «государстве пресвитера Иоанна», якобы существовавшем в средневековье на степных пространствах Центральной Азии. Но опровергнутой легенде противостоит настолько благодостный образ монгольской империи, что он тоже воспринимается подчас как легенда. Во имя чего, спрашивается, идет автор на очевидные передержки и смещения?

<sup>1</sup> «Вопросы истории», 1962, № 5, с. 83.

Дело, скорее всего, в искренней одержимости исследовательским пафосом, суть которого верно передана в предисловии к книге: «Степь имела свою историю, не менее напряженную и полнокровную, чем история, скажем, Европы или Ближнего Востока»<sup>1</sup>. Органично вписывая историю степи в контекст всемирной истории, Л. Гумилев последовательно и плодотворно рассматривает последнюю в ее едином движении, делающем бесплодным привычное дробление общего русла на Восток и Запад. Уместно сопоставить: именно от такого дробления предостерегал академик Н. И. Конрад, видевший одну из задач науки в том, чтобы история каждого народа была раскрыта «в аспекте его места и роли в общем историческом процессе». Мотивируя это положение, он ссылаясь, в частности, и на историю монголов, которую «невозможно излагать в рамках одной только истории Востока. Монгольская империя XIII—XIV веков, протянувшаяся от берегов Тихого океана до западных границ Восточной Европы,— явление, принадлежащее и Востоку, и Западу. Трудно себе представить, чтобы у монголов времен Чингиза или Хубилая могла даже существовать мысль о рубеже, делящем их владения на «Восток» и «Запад». Следует вообще сказать, что в Европе образовалось понятие «Восток», но у народов Азии понятия «Запад» в средние века не было. «Запад» как понятие, противопоставляемое «Востоку», появилось, например, у китайцев и японцев лишь в новейшее время и своим возникновением обязано знакомству с европейским словом «Восток» в специфическом для европейцев понимании. Так обстоит дело с историей некоторых народов, действовавших в средние века: она может быть рассказана только в рамках всемирной истории. Это касается не только тех народов, которые вышли из Азии; это распространяется и на некоторые из европейских народов... Можно ли представить историю Киевской Руси и затем Московского царства без того, чтобы не затронуть при этом Монгольской империи или державы Тимура?»<sup>2</sup>

С такой точкой зрения совпадают позиции, которые отстаивает Л. Гумилев, также считающий лишеным

---

<sup>1</sup> Л. Н. Гумилев. Поиски вымышленного царства, с. 5.

<sup>2</sup> Н. И. Конрад. Запад и Восток. Статьи. М., «Наука», 1972, с. 100, 96—97.

серьезного конкретно-исторического содержания «банальное, а потому весьма распространенное деление: «Запад» и «Восток». Стоит ли за ним какая-нибудь реальность? Родилось это противопоставление в суперэтнической целостности романо-германского мира, идеологически объединенного римской церковью в духе противопоставления себя всем прочим исповеданиям. Короче, это обывательский европоцентризм, имевший смысл в средние века, но бессмысленный, хоть и упорно бытующий поныне. Давайте рассуждать логично. Если принять средневековый западный «христианский мир» за своеобразный эталон многонационального средневекового единства, то равноценным ему будет не «Восток», а чуть ли не десяток иных единств»<sup>1</sup>.

Приняв такую аргументацию, согласимся все же, что единство исторического процесса во всемирном масштабе не снимает его противоречий, драматических и трагических коллизий, которыми полна история каждого из народов. Между тем не к чему иному как к снижению национальной трагедии Руси ведет облагораживание Л. Гумилевым монгольских завоеваний, в которые Монголия «была втянута» чуть ли не насильно, «не собственной волей, а логикой событий мировой истории и политики». Такое вынужденное, подневольное — так получается — вторжение монгольских полчищ на Русь явилось, по Л. Гумилеву, если не прямым благом, то не ахти каким большим злом. Во всяком случае благодаря ему «возник симбиоз пришельцев и аборигенов, эпоха продуктивного сосуществования, продолжавшаяся до XIV в. За это время Русь успела окрепнуть и усилиться, потому что Золотая Орда стала заслоном Руси с востока». И, отколовшись от империи, возглавленной «восточной линией потомков Толуя», даже принесла Восточной Европе «освобождение... от монгольского ига». Чем не идиллия?

Отметим, однако, как зыбки ее основания в системе авторской логики, которую вернее всего назвать логикой отрицания. Жестокость завоевателей? Ничуть не бывало. «... Легенда об исключительной свирепости и жесто-

<sup>1</sup> «Дружба народов», 1977, № 2, с. 251. В помещенной в этом номере статье «С точки зрения Клио» Л. Гумилев в популярной форме повторяет многие положения книги «Поиски вымышленного царства».

кости монгольских воинов XIII в. ... не соответствует действительности, ибо хотя монголов нельзя назвать добродушными, но крестоносцы, мамлюки, хорезмийцы и чжурчжэни отнюдь не уступали им в жестокости»<sup>1</sup>. «Кровавый набег» Батые? Его могло и не быть, если бы не «первый камешек этой «лавины». Убийство послов русскими князьями... монголы восприняли как предательство гостей, что, как известно, в Степи считалось худшим из преступлений. Нападение на свое отступавшее войско они сочли вызовом...». Количественное преобладание монгольской армии над разрозненными силами русских княжеств? Тоже не верно: «монголы нигде не могли иметь численного перевеса» и не было у них никаких «многочисленных скопищ, которые двигались подобно саранче, уничтожая на своем пути культурные, просвещенные и почему-то бессильные оседлые государства»<sup>2</sup>. Отставание Руси от Европы? И с ним не все просто: во-первых, не одни монголы в том повинны, а, во-вторых, XIV—XV века «в истории Руси и русской культуры — отнюдь не черный провал»<sup>3</sup>. Вот и выходит, что было не завоевание Руси монголами, а «тесный союз Орды и Руси»<sup>4</sup>, едва ли не любовная сделка.

О том, во что обошлось Руси такое «единство» с Золотой Ордой, какой «тоски, и скорби, и слез, и вздохов, и страха, и трепета» стоило ей нашествие монголов, поведала «Повесть о разорении Рязани Батыем», закрепившая понимание кровавых событий их современниками, выразившая отношение народа к своей националь-

---

<sup>1</sup> Л. Н. Гумилев. Поиски вымышленного царства, с. 192, 202, 345, 389.

<sup>2</sup> «Дружба народов», 1977, № 2, с. 256, 255. Сошлемся на данные, заимствованные В. Яном в восточных летописях и приведенные в трилогии в одном из примечаний: в походе Батые участвовало около 4 тысяч коренных монголов (гвардия) и около 30 тысяч татар. Монголы и татары были основным ядром войска, к которому примкнуло около 200—300 тысяч разноплеменных конных воинов, присоединявшихся по мере движения войска. Особенно много было килчаков. Последней четверти миллиона и не учитывает, по-видимому, Л. Гумилев, допуская максимальную цифру в 30—60 тысяч всадников.

<sup>3</sup> Там же, с. 260. По счастью, веков-провалов в истории народов вообще не существует. И в самое мрачное время чужеземных завоеваний народ умеет дать выход своим творческим силам, созидательному гению, но делает это не благодаря противоестественным условиям своего существования, а вопреки им.

<sup>4</sup> Там же, с. 259.

ной трагедии. Возможно ли не считаться ни с этим, ни со множеством других свидетельств истории? . .

В «Хронологических выписках» К. Маркса история «мировой державы» монголов и их завоевательных походов занимает особое место. Изложение ее примечательно тем, что даже сквозь строгую конспективность хроники всегда и неизменно прорастает недвусмысленная оценка исторических событий. «... Орды совершают варварства в *Хорасане, Бухаре, Самарканде, Балхе* и других цветущих городах. Искусство, богатые библиотеки, превосходное сельское хозяйство, дворцы и мечети — все летит к черту. Балх, между прочим, был цветущим *торговым городом*, местопребыванием отличнейших художников...», — говорится о покорении Чингисханом Хорезма. «... Судьба России была решена на 2½ столетия. Монголы проникают внутрь России, опустошая все огнем и мечом...», «Города и деревни были сожжены дотла»<sup>1</sup>, — о нашествии Батыея на Русь. Развернутая характеристика последствий этого нашествия дана в работе К. Маркса «Тайная история дипломатии XVIII века», где не обойдены вниманием ни «ореол ужаса», которым окружали себя завоеватели, ни осуществляемая ими политика «всеобщей резни» среди «населения, которое могло восстать в их тылу». «Татарское иго, — подчеркнуто здесь, — длилось... более двух столетий; это иго не только подавляет, но оскорбляет и иссушает самое душу народа, который пал его жертвой. Монголо-татары установили правление систематического террора, разорения и массового истребления, принимающего форму соответствующих институтов»<sup>2</sup>.

Таковы глубинные закономерности исторического процесса, в постижении которых мысль художественная, проявившаяся в логике идей и образов как давней трилогии В. Яна, так и недавнего романа И. Калашникова, оказалась зорче и проницательней мысли научной, горячо защищаемой Л. Гумилевым. И это говорит ни о чем другом, как о социально-аналитической зрелости реализма, по законам которого самобытно создавались оба произведения.

<sup>1</sup> «Архив Маркса и Энгельса», т. V, с. 219, 221, 224.

<sup>2</sup> К. Маркс. Secret diplomatic history of the eighteenth century. London, 1899 p. 78.

# IV

## Содержательность историзма

1

Как ни различны — и по манере авторского повествования о прошлом, и по принципам связи этого прошлого с современностью — произведения П. Загребельного, Г. Абашидзе, А. Алимжанова, И. Калашникова, в образном строе их проступают типологически общие черты. Они свидетельствуют о том, что историческая романистика наших дней, взятая в целом, обогащается новыми качественными особенностями, связанными и с углублением ее философской концептуальности, и с усилением идеологической наступательности. Это сказывается на образной природе современных повествований о прошлом, на изменениях в их внутренней структуре, на возросшем многообразии жанровых форм. Среди других тенденций развития выделяется ведущая тенденция к расширению сюжетных границ, к укрупнению эпических масштабов повествования, в котором история, понимаемая как непрерывное движение, как сложный диалектический процесс, становится главным и непосредственным объектом исследования.

Но с чего, собственно говоря, начинается, из чего складывается эпичность в изображении эпохи, что предопределяет масштабность художественной мысли, широту или узость исследовательских плацдармов произведения? Во многих случаях — писательский выбор героя, исторического деятеля, крупной, исключительной личности, чья жизнь словно бы аккумулирует в себе опыт национальной истории. Как показывает пример романов «Путь Абая» М. Ауэзова, «Навои» Айбека, «Давид Строитель» К. Гамсахурдиа, поиск такого героя нередко предшествует рождению исторического романа.

Об интенсивности этого поиска свидетельствовал В. Ян. Приступая к созданию завершающего трилогию романа «К «последнему морю», он выбрал его главным героем Александра Невского и так объяснял свой выбор в письме к сыну: «...Приходится взрывать неизвестную целину. Показать Александра новым, живым, необычным, во всех разрезах его многогранной натуры, настоящим русским самородком, очень оригинально и по-своему решавшим самые трудные политические, военные и житейские вопросы. Показать таким, каким никто его еще не показывал. Кроме его незаурядной личности, нужно показать еще и фон, такой разнообразный... и Вольный Новгород, и отношения к северным соседям, и Золотая Орда, и происки папы римского, желавшего посредством обращения в католицизм захватить Русь в свои руки, напустив к нам немецких крестоносцев...» Поистине неисчислимы нити, связующие Александра Невского с его эпохой. Он подключен ко всем ее большим и острым проблемам, коллизиям, конфликтам, словно бы фокусирует, сосредоточивает их в себе. И не чем иным, как решением их, поверяется его величие исторического деятеля. «Что такое великий человек? Это человек, чьи индивидуальные способности делают его наиболее способным для служения великим общественным нуждам своего времени. Великие люди всегда являются «начинателями», они видят дальше других и хотят сильнее других. Сила выдающейся личности — в ее связи с массами, с народом, в умении организовать массы, предвидеть ход исторического движения. У каждого великого человека имеются свои единые индивидуальные черты, отличающие его от других навсегда»<sup>1</sup>, — размышлял романист.

«Для писателя исторической повести в завершенном цикле человеческой жизни возникает тема не только личной истории человека, но и большая тема его эпохи», — развивала сходные положения Мариэтта Шагинян, выискивая «тот сигнал», который становится побудительным мотивом к творчеству, и тот «вектор» движения художественной мысли, который, по аналогии с математикой, определяет «не количество только, но и направление»: «Есть личности в прошлом, необычайно убедительно, каждая в своей области, выразившие этот

---

<sup>1</sup> М. В. Янчевецкий. Писатель-историк В. Ян, с. 168, 170.

«вектор», — направляющий ход исторического развития; и для писателя, имеющего в руках компас марксистского метода, такие личности служат как бы ключами в свою эпоху»<sup>1</sup>.

Разделяя мысли, высказанные столь разными, но одинаково авторитетными мастерами исторического повествования, стоит, однако, предостеречь от их вульгарного, догматического истолкования, убедительный спор с которым К. Симонов предпринял еще в содокладе о прозе на II съезде писателей. Речь шла у него о «пристрастии к монументальности во что бы то ни стало», при котором «требование исторической конкретности сводилось к стремлению изобразить первым планом *непрерывно* и *только* крупнейшие исторические личности. При изображении же этих крупнейших исторических личностей воспитательная роль исторической конкретности, в свою очередь, понималась так, что любой великий человек должен быть показан лишь в своих самых великих решениях и деяниях, в самые великие минуты истории. В итоге зачастую... великие люди превращались в живые монументы, а воспитательная роль произведений на самом деле снижалась, ибо люди переставали видеть в великом человеке *человека*, его человеческие качества, роднившие его с ними, делавшие его понятным и близким народу, нисколько не уменьшая при этом, а лишь подчеркивая его внутреннее величие, в понимание которого входит и такая немаловажная в сознании людей сторона, как *человечность* великого человека...»

Печать времени с его актуальной для начала 50-х годов полемикой против ложной помпезности, мнимого монументализма, лежащая на отдельных формулировках докладчика, видна невооруженным глазом. Но, снимая этот верхний слой сиюминутного, преходящего, нетрудно разглядеть под ним и такие обобщающие выводы, которые и по сей день сохраняют свое общетеоретическое значение. К важнейшим из них закономерно отнести суждение К. Симонова о «научном историзме наших романов», неизбежно принимающем однобокий характер там, где неперменным правилом творчества исторического романиста выставляется «введение в роман в качестве *главного* героя наиболее выдающейся истори-

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1961, 7 октября.

ческой фигуры своего времени. Нет нужды спорить с тем, — аргументировал К. Симонов, — что романы, где в центре стоит историческая фигура великого человека, появляются вполне закономерно. (Далее следовала развернутая ссылка на романы «Петр Первый» А. Толстого, «Радищев» О. Форш, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Путь Абая» М. Ауэзова. — В. О.) ... Однако имевшие место попытки генерализовать этот принцип безусловно вредны для литературы. Научность и историзм связаны не только с исторически конкретным изображением великих личностей, но — и это прежде всего — с исторически конкретным изображением народа. Примечательный в этом смысле опыт критика могла бы, например, почерпнуть в «Войне и мире». При всей гениальности, с которой написаны там и Кутузов и Наполеон, «Война и мир» не является, однако, романом ни о Кутузове, ни о Наполеоне, а романом о русском обществе той эпохи»<sup>1</sup>.

Именно в таком «толстовском» смысле органичного включения человека в его время и говорим мы об огромности судьбы, масштабности личности как едва ли не первом условии плодотворного творческого поиска романиста, идущего к воссозданию народной истории через раскрытие биографии своего героя. Он может быть героем реальным или вымышленным, ведущим деятелем или рядовым участником исторического процесса, но в любом случае его образ должен вести в эпоху, служить «ключом» к ней, ставшей объектом художнического постижения. Неточность прицела, выбора в таких случаях грозит обернуться и зачастую оборачивается обеднением исследовательских плацдармов повествования, сужением горизонтов художественной мысли. Однако поиск значительного исторического материала — всего лишь начальное звено творческого процесса, первотолчок к интенсивной работе художественной мысли. Ключевая личность истории сама по себе еще ничего не предвосхищает и не предрешает и никакого успеха автоматически не гарантирует. Все зависит от глубины писательского проникновения в ее самобытный характер и неповторимую судьбу, от широты социальных и нравственных обобщений эпохи, увиденной через жизнеописание.

---

<sup>1</sup> «Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет». М., «Советский писатель», 1956, с. 96.

сание героя. Все решает масштабность художественной мысли, постигающей сокрытую связь времени, широта идейно-нравственных обобщений прошлого.

Характерными в этом отношении явлениями в многонациональном контексте современной прозы каждый по-своему выступают романы Хведера Уяра «Тенета» и Исмаила Шихлы «Буйная Кура».

В первом придирчивый глаз не без оснований обнаружит досадные излишества описательности, как ни настойчиво стремится автор устранить их лирической интонацией повествования, передающей поэтическое отношение современника к тому лучшему в духовном наследии прошлого, что было освящено трудовой моралью народа, его социальным протестом против произвола и угнетения, сокровенной мечтой об иной, лучшей доле. Не забудем, однако, что это одно из первых произведений современной чувашской литературы, обращенных к историческому прошлому народа. Понятно поэтому стремление писателя рассказать о нем как можно больше и как можно полнее передать многоводный поток народного бытия в «страшные, бессудные» дни царизма. Повседневный быт деревни, задавленной податями и нуждой, многовековые традиции и обычаи крестьян, их преданья и поверья — все это обстоятельно воспроизведено в романе, который открывает чувашскому читателю не прочитанные прежде страницы родной истории и приобщает к ним читателя многонационального. Но здесь-то и возникает как раз опасность перегрузить повествование самоцельным бытописанием. Понимая это, писатель стремится — и в большинстве случаев успешно — подчинить свою бытопись задачам социально-аналитическим, лишить ее самодовлеющего значения, органично вовлечь в движение сюжета.

Сквозной образ романа — тенета. Охотясь артелью, крестьяне выют их «из сырых ниток, ставят в лесу на краю просеки. Окружают лесной участок и давай яростно бить в заслонку, кричать. Зайцы со страха мечутся, налетают на людей и попадают в тенета». Такими вот тенетами, только «незримыми», опутана и жизнь героев романа. И нет, казалось бы, иного выхода из тенет, кроме как «встать бы и бежать отсюда. Ничего не знаю, ничего не ведаю — обычная присказка чуваша, попавшего в беду. Но где эта беда? Не видно ее, все кругом свои». . . Так ненавязчиво приходит в роман тема соци-

ального расслоения народа, исподволь прозревающего до истин истории, которые открываются на пути бунта и борьбы. Из глубинных истоков народного самосознания прорастают первые зерна непокорности и протеста. «Всюду, где поднимается ропот», народ окружает легендами имя своего земляка Григорьева (фигура историческая), который долгие двадцать пять лет солдатчины «хранил в душе нетленно образы родных лиц и мест и тот день, когда, обессилив от горя, билась в плаче на земле его молодая пригожая жена, разметая черными волосами седую пыль». Будущий предводитель так называемой Акрамовской войны — восстания чувашских крестьян 1842 года, — он олицетворяет социальный протест народа и тем самым притягивает к себе сердца людей. «Дорога!.. Как много на земле всяких дорог и как не похожи они одна на другую. Дорога то теряется в осеннем тумане, то выступает ясно, вся освещенная осенним солнцем, и как бы сама ложится под ноги, то змеей извивается, ускользает прочь от тебя. Кажется, заведет в темный лес, ляжет по самому краю обрывистой балки, упадет в глубокий овраг — и ты вместе с ней... Печальная и веселая, широкая и узкая, то ровная, то ухабистая, — какой только не бывает дорога! Каждый пускается в дорогу со своими печальми и бедами, каждый видит ее своими глазами...» К этой трудной дороге народной борьбы и прибавляется в романе тропка Ухтивана, героя, воплотившего и вековую печаль, и недремные силы нищих деревень и тощих полей. Высветить и эту печаль, и эти силы — так видел свою задачу Х. Уяр, воспроизводя движение национальной истории по законам обстоятельного реалистического бытописания.

В похожем стилевом ключе написан роман И. Шихлы «Буйная Кура», передающий медленное, словно бы заторможенное цепкими традициями феодальной старины повседневное течение жизни в глухом азербайджанском селе. Собственно, никаких значительных исторических событий здесь не происходит — разве что взамен «древней заброшенной дороги», что пролегает по склонам окрестных холмов, строится новая, которой «царь хочет поскорее... соединить Тифлис с Ереваном. А Ереван с Баку», да объявляется вдруг заповедным и, значит, запретным для крестьян лес, который исстари кормил их. И среди героев романа нет людей, совершаю-

щих великие деяния: Мирза Фатали Ахундов упоминается только однажды и мельком, а самоотверженный труд энтузиастов народного просвещения из Горийской учительской семинарии (среди них есть и исторически реальные лица — Д. Д. Семенов, А. О. Черняевский) более чем скромнен. Большею частью действие разворачивается непосредственно в селе Гейтеп, и в центре его постоянно оказывается семья состоятельного хозяина Джахандара-аги. Однако и в форме замедленного семейно-бытового повествования писателю удалось передать движение исторического времени, стремительность которого символизирует «мутная, бурная Кура», что течет возле села, «то бурля и завихряясь, то вздуваясь буграми, то проваливаясь в воронки». Отвечает ли этой символике напряжение сюжетных коллизий повествования?

В полной мере. И не только потому, что немалое место в нем занимают драматические эпизоды, в которых люди сходятся лицом к лицу так, что в глазах их полыхают «бешеная злоба, ненависть, презрение». Застойный быт села во многом определяют стародавние традиции, ветхозаветные «обычаи и законы отцов» с их чудовищно трансформированным культом родовой, семейной и личной чести. На фетишизме гордости и чести покоятся семейный деспотизм и религиозная нетерпимость, во имя их кровник убивает кровника и мужчина похищает женщину. Даже Шамхал, старший сын Джахандара-аги, благородно взбунтовавшийся и порвавший с родным домом, — и тот не находит иного пути к любимой девушке, кроме ее похищения, и для него честь и враги отца — его собственные честь и враги.

Но и в этот обособленный, замкнутый мир то и дело врывается ветер перемен, предвещая «новые порядки, новые времена». Это остро чувствует и Джахандар-ага, самолюбиво страдая от того, что даже в собственном его доме — что же говорить тогда обо всем селе? — «события продолжали развиваться не так, как предполагал» он, крутой и властный богатей. Человек сложный, противоречивый и незаурядный по задаткам характера, Джахандар-ага вовсе не прописной злодей по натуре, хотя и самые близкие ему люди становятся жертвами зла, которое исступленно творит он, идя на поводу общих ли предрассудков, собственных ли необузданных

страстей. Под бременем этого зла он сам, переламываясь, словно дуб, начинает все чаще походить «на человека, удерживающего на плечах большую скалу, когда глаза от непомерной тяжести наливаются кровью».

Дело, однако, не столько во внешнем, событийном, сколько внутреннем, психологическом напряжении сюжета, который передает духовные искания героев, беспокойство их мысли и совести. «Что плохого я сделал Гюльасер? Она жила впроголодь, а теперь сыта и одета», — оправдывает Шамхал совершенное им похищение. И недоумевает, услышав в ответ укор брата: «Надо, чтобы у человека и душа была сыта. Надо быть добрее». Думать о душе, стать добрее — самая мысль об этом неопровержимо свидетельствует в пользу необратимых изменений, которые исподволь утверждаются в жизни односельчан. «Проходит время гарцевать на коне да играть винтовкой. Умные слова оказываются сильнее пули и кинжала». О чем же они, эти новые слова, которые все глубже западают в сознание людей, все прочнее оседают в их памяти?

О «великом деле» просвещения, которое пробуждает и развивает национальное самосознание народа, о помощи, которую бескорыстно оказывают азербайджанцам передовые умы России, видя в содействии «неизбежному и разумному процессу» свой исторический долг. Примечательный в этом отношении диалог происходит в романе между азербайджанским учителем-самоучкой, добывающимся права «открыть школу в Гейтепе... учить детей не втихомолку, а открыто», и русским поборником просвещения, который самым насущным «велением времени» считает стремление окраинных народов России к знаниям и образованности:

« — Да, если мы хотим помочь народу, надо браться за дело самим. Если каждый из нас выучит и выведет в люди хотя бы одного человека, и то великое дело.

— Так-то так. Но что можно сделать одному. От одной ладони не получится хлопка.

— Чтобы не быть одинокими и разрозненными, мы должны помогать друг другу» . . .

Так рушатся барьеры, которые возводит царизм между людьми и народами. С образами русских людей, выведенных И. Шихлы, в роман приходит еще одна важ-

ная тема: протворя ленинские определения, ее можно назвать темой двух наций и двух культур, которые в условиях классово-антагонистического общества существуют в каждой нации и в каждой национальной культуре. Своего апогея она достигает в драматической сцене, происходящей в кабинете тифлисского губернатора, который если и готов призвать на Кавказ «армию просветителей», то только при условии, что на пути ее встанет «казак с саблей в руке». Иной и не может быть его позиция высокопоставленного чиновника, который величает себя представителем самого государя императора и действует от имени всей российской империи. И «все-го-навсего» представителем русской интеллигенции называет себя в ответ директор Горийской учительской семинарии, ученик и последователь Ушинского, видный педагог-демократ Д. Д. Семенов, противопоставляя словесному охранительству губернатора понятие народного блага, в служении которому находит свое гражданское предназначение.

Действие «Буйной Куры» разворачивается в то время, когда идеи классовой борьбы пролетариата и пролетарского интернационализма еще не успели овладеть сознанием даже передовых людей. Один из персонажей романа, учитель, уже приблизившийся к их пониманию, несколько опережает эпоху и выглядит чужеродным даже в своей прогрессивно мыслящей и демократически настроенной среде. Безоглядная, а в условиях царизма и его колониальной политики в национальных окраинах Российской империи все одно противозаконная вера в силу знаний и образованности исторически более конкретна. А в той горячности, страстности, увлеченности, с какими исповедуют ее некоторые герои писателя (включая даже младшего сына Джахандара-аги!), как раз и находит свое выражение последовательный историзм художественной мысли, направляющей идеи и образы повествования.

Как видим, среди многообразных форм современного повествования о прошлом можно выделить несколько ведущих. Это и социально-аналитический роман, тяготе-

ющий к созданию эпически масштабных исторических полотен (П. Загребельный, Г. Абашидзе, И. Калашников), и роман-раздумье публицистического типа («Голец» А. Алимжанова), и развернутый, многоразветвленный «бытописательский» роман (Х. Уяр, И. Шихлы). В каждом случае усиление эпического начала повествования проявляет себя глубоко по-своему, сообразно образной природе той или иной формы.

Многообразие этих форм значительно расширяют сегодня своеобразные философские романы (или повести)-притчи, романтические романы (или повести)-легенды. В одних случаях они содержат в себе элементы социальной сатиры, гротеска, доносимые иронической, афористической манерой повествования; в других — принимают стилизованную форму сказа, предания, мифа. Художественная условность присутствует и там и здесь: каждый раз писатель ищет такие предельно обостренные или нарочито парадоксальные сюжетные ситуации, такие образы-аллегории или образы-символы, в которых был бы предельно обобщен опыт истории, сгущены, сконцентрированы ее нравственные уроки.

В прозе Булата Окуджавы это уроки личности, оказавшейся один на один со всепокрушающей силой деспотической машины самодержавного государства и либо сохранившей себя наперекор ей, либо раздавленной под ее беспощадным, все и вся обезличивающим пресом. Или, если прибегнуть к литературной аналогии, в известном смысле — уроки Евгения, оглушенного «тяжелым топотом» кумира «на звонко-скачущем коне» и каждый раз по-новому переживающего один из многообразных вариантов судьбы «маленького человека». Ведь даже в романе о Пестеле «Глоток свободы» главным героем становится не он, идеолог и предводитель декабристов, а «Иван Евдокимович Авросимов, молодой рослый розовощекий человек с синими глазами, широко посаженными, отчего выражение его лица было всегда удивленным и даже восторженным...». Кстати, поначалу, в журнальном варианте, роман и назывался «Бедный Авросимов». Восстанавливая его предысторию, писатель рассказывал, как непосредственно в ходе работы он понял, что «больше хочется писать... не о самом Пестеле, а о влиянии идей декабризма. Так возник образ Авросимова, маленького писаря, полуграмотного, моло-

дого, провинциального, который присутствует на допросах Пестеля...»<sup>1</sup>.

Если существовал реальный Пестель, то почему бы, в самом деле, не быть тогда и вымышленному Авросимову, который ведет протоколы следствия в «Высочайше учрежденном Тайном Комитете для изыскания соучастников возникшего злоумышленного общества»? В образной системе романа он фигура куда более живая, чем высокопоставленные сановники, чьи титулованные имена действительно сохранились в делах Следственной комиссии. Если они в большинстве своем карнавальные маски, воплощающие обезличенную государственную систему, то безгласный писарь среди них единственный, кто имеет не только лицо, но и характер. Причем, что особенно важно подчеркнуть, изменяющееся лицо, движущийся характер.

Сначала он даже в мыслях не называет Пестеля иначе, как «полковником-злодеем», и истово радуется, что «может с чистою совестью смотреть в лицо царевубийце, не моргая и ничего не боясь». Затем в смятении и страхе отрешивается от него как от дьявола-искусителя («Отворотись ты от меня, враг!.. Мутишь ты меня всего...»), едва ловит себя на том, что шаг за шагом поддается волевому напору идей и силе нравственного обаяния, которые излучает на него «преступник» во время допросов. И наконец: «Я жалею об вас! — вдруг крикнул он. — Жалею! Жалею! — и распахнул проклятую дверь». Пусть это был вовсе «не крик, а тоскливая мысль, забушевавшая в нем на мгновение», — огнеопасен всего лишь проблеск ее во взбаламученной голове чиновника-канцеляриста. «Вы, наверное, заметили, как наш герой всякий раз, когда обстоятельства напоминали ему о печальной судьбе мятежного полковника, как он всякий раз будто вздрагивал, и синие его глаза наполнялись как бы дымкою? Не обольщайтесь относительно жалостливости в нем и движений доброго сердца. Тут, милостивый государь, все обстоит посложнее, чем вам могло бы показаться, ведь Павел Иванович Авросимову мил не стал, да и как мог стать, коли гнев к возмутителю спокойствия продолжал мучать нашего героя беспрестанно. Хотя, ежели говорить начистоту, этот самый гнев ощущался как-то по-новому...» — повествует

---

<sup>1</sup> «Наука и жизнь», 1977, № 12, с. 138.

писатель, имитируя и пародируя старомодные интонации, лексику полусветских салонов, самый речевой стиль времени и среды, в которых живет и вращается Авросимов. Новое в его сознании станет со временем простираться так далеко, что он будет вынашивать сумасбродные планы похищения Пестеля, побега и спасения. Разумеется, Авросимов не герой действия. Да и на какое действие может отважиться он, по-прежнему трепещущий перед ликом молодого государя, чьи «глаза словно утопали под тяжелыми бровями, и были эти глаза неподвижны, и вселяли повиновение...». Хватит с Авросимова и того, что в его память, которую он до сих пор не обременял ничем серьезным, западают впервые услышанные слова «о благоденствии России, о вольности духа», что он додумывается даже до бунтарской мысли о неправом суде над Пестелем. «Обида за несчастного полковника подкатила к горлу. Поверьте, он был страшен в это мгновение, наш рыжий великан, и, кто его знает, может, очутись пред ним сам великий князь, пришлось бы его императорскому высочеству худо, да, видно, господь уберег».

Конечно же, великому князю ничто не грозило — ирония метит не в него, а в Авросимова. И она не столько лукава, сколько горька. Бунт героя наружу не выплеснулся, а вскоре вообще забылся: «так все у него устроилось, так сложилось ко всеобщему ликованию», что он возвратился в свой медвежий угол, куда только «в самую осеннюю пору, сквозь запах липового меда, грибов, опадающей антоновки» пробралась «печальная весть» о жестокой экзекуции. Но примечательно все же, что преступник-злодей остался в глазах героя жертвой, достойной сострадания и участия. Так взошли семена, заброшенные в его душу, — стало быть, и впредь прорасти им сквозь годы и десятилетия. . .

Оговоримся: путь «бедного Авросимова» от верно-подданнического служебного рвения до бунта в душе, а затем к новому погружению в спячку и одурь российской глуши, куда еще долго будет не пробиться ни свежей мысли, ни новому слову, несколько выпрямлен и упрощен нашим пересказом, обошедшим множество фантазмагорических сцен, химерических эпизодов. Обилие их в романе и позволяет отнести его к повествованиям притчеобразного типа, в поэтике которых значительно повышен удельный вес мифотворческого, фантасти-

ческого, гиперболического элемента. В романе «Глоток свободы», как, впрочем, и в последующих романах Б. Окуджавы, этот удельный вес не просто повышен, но иногда и превышен, что не прошло незамеченным для критиков, предъявивших писателю более чем суровый счет. Не будем начисто отвергать его. Окуджавскую прозу можно подчас уподобить тому раствору, перенасыщенность которого чревата осадком всего избыточно. В одних случаях это чрезмерность видений, наваждений, грез и галлюцинаций, чья предельная и даже запредельная фантазмагоричность дает основания для разноречивых прочтений и толкований. В других — нерасчетливый перебор в сценах откровенно адюльтерного свойства, накладывающих на повествование печать не всегда оправданной фривольности. В третьих — излишества стилизации, которые сковывают выразительные и изобразительные возможности писательского слова. Имеют подчас место и досадные фактические неточности в изложении исторических сведений, в воссоздании бытовых деталей или речевого колорита эпохи, в освещении ее отдельных событий. Однако как бы ни были велики просчеты и срывы Б. Окуджавы, с большим или меньшим тщанием отмеченные рецензентами его романов, в целом они не повод для того, чтобы ставить под сомнение направленность творческих поисков, изначально нацеленных на художественную условность повествования. Что побуждает писателя склоняться к ней от изображения жизни в формах самой жизни, почему привлекают его причудливые смещения реального с абсурдным, доподлинного с неправдоподобным?

Ответим на вопрос вопросом: а разве то, что выглядит в романе «Глоток свободы» абсурдным и неправдоподобным, более неразумно и ирреально, чем «отчуждения», бесчеловечная сила самодержавия, обрушившаяся после разгрома декабристов на умы и души людей? Чем сама николаевская действительность, в которой, по свидетельству ее современника, «идеалом общественного порядка» стали «передняя и казармы» и по законам тканевой несовместимости отторгалось все, что было «выше уровня, начертанного императорским скипетром»? После 14 декабря 1825 года «власть только о том и думает, как бы замедлить умственное движение; уже не слово «прогресс» пишется на императорском штандарте, а слова «самодержавие, православие и народ-

ность»<sup>1</sup>. Иначе говоря, как ни фантастичны бывают порой разыгранные в романе вакханалии или бредовые состояния героя, они реально порождены бездуховностью николаевского времени, в котором люди начинают жить суетной, загнанной, безрассудной жизнью. Вот вам и условность — при всей ее несомненности, о характере писательского вымысла не сказать лучше, чем полушутя-полусерьезно сказал Б. Окуджава строками стихотворения-песни:

Вымысел не есть обман.  
Замысел — еще не точка.  
Дайте дописать роман  
до последнего листочка.

Еще больше парадоксальных, намеренно шаржированных, гротескных ситуаций, созданных вымыслом, который, однако, «не есть обман», в романе «Похождения Шипова, или Старинный водевиль».

Его подзаголовок — «Истинное происшествие» — не случаен. Уродливая действительность царской России повседневно рождала такие фантазмагии, что своей несуразностью они нередко превосходили и самую пылкую творческую фантазию. Нелепые приключения полицейских сыщиков, филеров Шипова-Зимина и Амадея Гираса нанизаны в романе на стержень действительного факта слежки за Львом Толстым, вызванной настороженным отношением правительственных чиновников и жандармских властей к яснополянской школе. В системе политического сыска, запущенной в связи с этим на полный ход, Шипов-Зимин — такая же мелкая сошка, как писарь Авросимов в Следственной комиссии, но если последний непредвиденно выходит из строя, то первый, оставаясь винтиком, настолько притирается к машине, работает с нею в таком ладу, что в немалой степени направляет обороты ее маховика. В том, что все они холостые, заключен остро иронический смысл повествования, разворачивающего пародийный вариант действия чиновно-бюрократической автократии. Придя однажды в движение, она не останавливается уже до тех пор, пока не исторгает огромную лавину камнепада, начатую

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 14; т. VII, с. 208, 201.

всего одним, может статься, даже случайно брошенным камешком.

Такими камешками становятся донесения сыщика, который, возвышая себя в глазах начальства и вымогая при этом у него деньги на трактирное времяпрепровождение, так красочно расписывает результаты своих изысканий, что и у самых высоких чинов пробуждает иллюзорные надежды на скорое и «полное спокойствие в Отечестве». Каждый из них — звено в круговой поруче карьерных амбиций, в цепной реакции небескорыстной лжи, и нет силы, способной разорвать цепь, подавить инерцию. Как маленький комок снега, пущенный с горы, превращается в большой ком, так и в секретных донесениях, которыми строго по субординации обмениваются жандармские чины и правительственные сановники, Ясная Поляна превращается в «сей отвратительный очаг политического распутства», а дом Толстого — в четырехэтажный дворец с колоннами, множественном коридоров, лестниц, потайных ходов и комнат под замками, «в коих... приготовлено место для размещения станков для печатания противозаконных сочинений». Что жулики из сказки Андерсена, ткавшие на пустых станках новый наряд короля? Их превосходит любой из участников мистификации, разыгранной в романе Б. Окуджавы.

Апогеем этой сверхбдительной деятельности, «направленной на искоренение известного... заговора», становится обыск в яснополянском доме. В центр этой памфлетно решенной сцены вынесена карикатурная фигура «маленького полковника» Дурново, чьи театральные жесты («...по-суворовски поднял над головой руку в белой перчатке») и актерские монологи («...Господа... дело предстоит нам нешуточное... Усердия не жалеть, живота не щадить! Враг хитер, да мы хитрее... Ворвемся внезапно») нескрываяемо рассчитаны на комедийный эффект. Той же цели достигает стилизация официальных документов, деловых бумаг, служебной переписки, казуистическими образцами которых пересыпан текст романа.

А что же сам Лев Николаевич Толстой, какова его роль в событиях, разворачивающихся в романе из-за него и вокруг него? Находясь «в полном неведении о происходящем», он спокойно занимается яснополянской школой, педагогическим журналом, издательскими де-

лами, вынашивает новые творческие планы и уезжает «на кумыс» поправлять здоровье. В том, что он начисто выключен из прямого сюжетного действия, также заключен свой особый и притчеобразно извлекаемый смысл романа. Истинная жизнь идет своим ходом, развивается своим чередом, и вершится она не в сановных апартаментах всемогущих вельмож, а под крышами яснополянской усадьбы, которая не случайно так «славно спит... в июльскую ночь, не вникая осторожным шагам секретного агента». Камарилья полицейско-чиновного произвола и духовная свобода таланта суть две чаши, которые никогда не будут уравновешены на весах истории...

Иной ракурс приобретает противопоставление несоизмеримых начал в романе «Путешествие дилетантов», действие которого опять ведет нас в николаевскую эпоху, но отнесено на два-три десятка лет «после известного события на Сенатской площади в декабре 1825 года». Развитие его также сопровождается подчас «странным чувством нереальности происходящего», но и на этот раз оно чаще всего вызвано уродством самой действительности, в которой «всякую неблагоприятность и даже нелепицу можно весьма просто объяснить государственными причинами, да так объяснить, что вы и спорить не решитесь. Можно ведь, например, запретить пить кофий по утрам, сославшись на государственные причины, и вы не будете пить и даже сумеете себя убедить, что это действительно необходимо, не так ли? Все есть государственная причина, глубокая тайна, не постижимая разумом обывателя... Да, кстати, некий попечитель договорился вывести в России романы, чтобы никто не читал романов! Это обсуждается... Каково?»

Верный своим художническим пристрастиям, Б. Окуджава и в «Путешествии дилетантов» идет по пути мистификаций, строя повествование в намеренно стилизованной форме «записок отставного поручика Амираана Амилахвари». Их главный герой — некий князь Мятлев, светский жуир, бонвиван, с надломленной, опустошенной душой. «Человек незаурядный», он обречен жить в мире, где только «заурядность одна признавалась... и одна не была гонима». В таком апофеозе торжества заурядности и представлено в романе время, создавшее для «ненасытного микроба холопства» благотворную питательную среду. «Шпионство у нас — не служба, а форма

существования, внушенная в детстве, и не людьми, а воздухом империи», — скептически констатирует один из друзей князя Мятлева. «Ходят слухи о каких-то реформах, да разве они возможны, ежели каждый третий — переодетый полицейский?..» — мрачно злословит сам Мятлев.

Итак, снова два полюса. На одном неприкаянная, не нашедшая себя и не реализовавшая своих возможностей личность. На другом — тупая полицейская сила государства, чью чиновно-бюрократическую иерархию венчает чугунная фигура самодержца. «Разве я об себе пекусь? Я все делаю ради вас, для вас, для вашей пользы. Покуда вы не научились мыслить государственно, я должен делать это за вас, это мой крест, мой долг, мое бремя; покуда вы неистовствуете, удовлетворяя свои прихоти, погрязая в счастливом эгоизме, и мните себя гражданами империи, я не сплю и поддерживаю вас под локотки, чтобы вы не свихнулись от азарта и не сломали себе шеи...» — витийствует всероссийский император, свыкшийся с мыслью, что «божий промысел лежит в основе всех его поступков, и все окружающие его должны быть подобны ему хоть в самой малой степени, а отступление смерти подобно». Все разлиновано в Российской империи, все выстроено по ранжиру и разнесено по графам. «Механизм, созданный им, работал отменно. Все его части были продуманы и тщательно подобраны, воздух империи был свеж и благотворен», и если омрачал вдруг державное умиротворение какой-то Мятлев, то мог ли он «что-нибудь значить в *таком* громадном государстве...». Очевидное самообольщение: и механизм не столь совершенен, и Мятлев не так незначителен. Во всяком случае сбой отлаженной, казалось бы, машины происходит из-за него, избежавшего всепроникающей регламентации поступков, чувств, мыслей. И все российские мастера сыскных дел будут вскоре брошены по монаршему мановению вослед ему, похитителю юной и прекрасной Лавинии.

История романтического бегства и прозаической поимки влюбленных объясняет название романа: перед лицом самодержавного государства, обрушившего на них всю свою мощь, они и впрямь не более чем дилетанты, чья печальная участь заведомо предрешена. Наивные и беспечные счастливицы, «они полагали, что за шлагбаумом начинается вольная жизнь: можно попи-

вать парное молоко, расплескивая его на дорогу, и не торопиться». И думать оба не думали, как крайне опасно быть счастливым в России: «Счастливые слепы, подвержены головокружениям, склонны обольщаться. Дурного они не замечают, а все прекрасное принимают на свой счет. Сомнения, обуревавшие их прежде, рассеиваются подобно грозovým тучам. Несправедливости перестают существовать. Со своих головокружительных высот они щедро разбрасывают стрелы добра, не заботясь, достигнут ли земли эти стрелы»...

Тут пришло время оставить роман Б. Окуджавы и от вымышленных Сергея Мятлева и Лавинии Ладимировской перейти к доподлинным Сергею Трубецкому и Лавинии Жадимировской, чьи судьбы впервые открылись писателю со страниц очерка П. Е. Щеголева «Любовь в равелине» (1922). В нем рассказывается о том, как 5 мая 1851 года в столице «случилось происшествие, не имевшее никакого отношения к революционным проискам, лишенное какого бы то ни было политического и государственного значения, но оно кончилось заключением в важнейшей государственной тюрьме — Алексеевском равелине. Событие это... вызвало такой прилив жандармской энергии и привело к такому взрыву административного восторга, какой обычно наблюдался в момент острой борьбы с революционной гидрой...». Что же произошло? Примерно то самое, что и в романе «Путешествие дилетантов»: князь Сергей Васильевич Трубецкой и молодая супруга сына советника коммерции Жадимировского тайно бежали из Петербурга. «Стыдно, что не нашли, надо Дубельту взять для того строгие меры», — собственноручно начертал Николай I свое высочайшее повеление. «Из-за чего? Из-за какой государственной нужды?» Что вынудило казну издержать на поимку беглецов не малую по тем временам сумму более двух тысяч рублей серебром, которая, впрочем, была взыскана потом с подсудимого князя? Почему «дело» влюбленных заняло в служебной переписке Орлова и Дубельта, тогдашних руководителей III отделения, такое же место, как европейская политика Николая, вызвавшая в обоих подъем верноподданнического патриотизма: «...весело сердцу русскому видеть, на какую степень царь поставил Россию во всей Европе»? Задавшись этими вопросами, историк предложил на них свой ответ, подсказанный изученными доку-

ментами. «Роман Трубецкого с Жадимировской, — разъяснял он, — Николаю Павловичу угодно было считать «гнусной мерзостью» князя. Все меры, принятые по его личной инициативе против князя Трубецкого вплоть до Алексеевского равелина, были выставкой лицемерия Николая Павловича. В глазах подданных он был образцом семьянина и верного супруга, ибо преданность семейному очагу — необходимая черта в официальном образе русского монарха. . .» Такова одна сторона медали. Другая же, тщательно укрываемая, указывала на куда менее «высокие мотивы» царского гнева. Вскрывая их, П. Е. Щеголев ссылался на «определенное свидетельство о том, что красавица Жадимировская на дворянском балу обратила высочайшее внимание, в заведенном порядке была уведомена о царской «милости», готовой излиться на нее, но, вопреки заведенному порядку. . . ответила резким отказом на вожделения царя. Царь будто бы поморщился и промолчал, но, когда до него дошли вести об увозе Жадимировской, он остро почувствовал, что ему предпочли другого, вознегодовал и дал волю своему гневу. Отсюда непримиримая стремительность царских волеизъявлений, тяжелая царская расправа с соперником». Такой трагедией обернулось взаимное чувство влюбленных. Правда, потом они все же испытывают недолгое счастье, но произойдет это много позже, после смерти Николая I, когда «прощенный» ослушник-князь будет тихо доживать свои дни во владимирском имении. Вот вам и очередная шалость, проказа великосветского повесы, как поначалу расценили бегство Трубецкого его приятели. Даже «в холодных стенах рavelина не умерло горячее чувство любви», и это стало «настоящим душевным делом князя, первым и последним подвигом его жизни»<sup>1</sup>, — завершал свой очерк П. Е. Щеголев.

Как видим, роман Б. Окуджавы стыкуется с ним достаточно прочно. Но там, где историк строго излагает факты, писатель пропускает их через свое воображение, чтобы затем возродить «из пены фантазий и вымысла»<sup>2</sup> как бы рожденными заново, преобразенными, трансформированными и переосмысленными в соответст-

<sup>1</sup> «Наука и жизнь», 1977, № 12, с. 138, 139, 140, 145.

<sup>2</sup> Это образное выражение принадлежит Б. Окуджаве и заимствовано из его беседы с корреспондентом «Литературной газеты» (1976, 17 ноября).

вии с идейно-нравственными задачами и выводами повествования. Это тот как раз усложненный, опосредованный путь образотворчества, который А. Бочаров удачно и точно назвал дедуктивным, органично связав с его спецификой художественные особенности притчеобразной прозы. «Неразрывность индуктивного и дедуктивного методов в искусстве несомненна. И хотя обычно художественные произведения пытаются воспроизвести или имитировать самодвижение жизни, есть и такие, которые основаны на приоритете «заданности», на главенстве отчетливо ясного автору нравственного или философского тезиса и неукоснительной логике его раскрытия. Ход «от тезиса» не противостоит ходу «к тезису», ибо всякое подлинно дедуктивное рассуждение обусловлено предшествующей практической и познавательной деятельностью и применяется, как правило, после того, как накоплен и истолкован «эмпирический» материал. Художник не подгоняет жизнь (в нашем случае историю. — В. О.) под тезис, а осмысливает ее»<sup>1</sup>.

Движение писательской мысли преобладает над самодвижением жизни и в романе Николая Дубова «Колесо Фортуны», совместившем в своем образном строе далекое прошлое и наши дни. Но что дает нам основания называть его романом-притчей или тяготеющим к притче в отличие, например, от «Дива» П. Загребельного, где мы наблюдали такое же сближение различных исторических эпох в похожей композиционной структуре повествования? Прежде всего — очевидная заданность, преднамеренность, своего рода иллюстративность материала, вовлеченного в действие не столько ради образной реконструкции, художественного пересоздания екатерининской эпохи (исторические главы романа отнесены к преддверию и началу царствования Екатерины II), сколько ради логического подтверждения авторской мысли о том, что должно быть для современного человека главным и, если хотите, вечным нравственным уроком жизни, ее высшей духовной ценностью. На эту особую, функциональную роль истории в идеях и образах романа не без расчета на спор, полемику указывает сам писатель, едко иронизируя над «сочинителями исторических романов», которых «хлебом не корми, только дай возможность описать, как, что и из чего едали и пивали

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1977, № 5, с. 71.

в старину, во что одевались, в каких палатах или на каких полатях жили. Они истово, прямо благоговейно переписывают подходящие случаю страницы исторических трудов, с наслаждением во всех подробностях объясняют, какие ритуалы совершались, какие проделывались церемонии. Пускай их наслаждаются, а мы обратимся к тому, что проделывали люди с собой и друг с другом»...

Не будет ничего ошибочнее, как судить об исторических главах романа «Колесо Фортуны» с точки зрения соответствия их действительному ходу событий. Писатель не излагает историю борьбы за власть и восшествия на престол Екатерины II, а остроумно пародирует ее, создавая свой «шутейный» или памфлетный вариант. Вот как представлен, например, Н. Дубовым «поход» Екатерины и княгини Дашковой на Петергоф с целью официального низложения уже свергнутого Петра III:

«...Екатерина превратилась в коренастого семеновца. Вот только треуголка не держалась на высоко взбитой прическе. Екатерина распустила волосы и стала ни дать ни взять Walküre — Валькирией, воинственной девой божественного происхождения, приносящей, по древнегерманским сказаниям, победы в битвах. Правда, у пегого мерина, которого ей подвели, не бил из ноздрей огонь, что полагалось коню Валькирии, зато спина у него была покойная и широкая, как тарантас. Впоследствии придворный художник на своей картине исправит сделанную в суматохе промашку, и смиренный пегий мерин превратится в белоснежного красавца со сверкающими глазами.

И Екатерина Дашкова, так жаждавшая деятельности, наконец-то дорвалась до нее: она надела мундир преображенского поручика и тоже распустила волосы. Только княгиня видела себя не мифологической Валькирией, а Орлеанской девой. Для полноты сходства надо бы надеть белые сверкающие латы, но они, к сожалению, вышли из моды до появления Санкт-Петербурга и в столице их было не сыскать. Она почти въявь видела, как ведомые ею войска разбивают врага, и подобно тому, как Жанна д'Арк добилась коронации Карла VII в Реймсе, она добивается коронации Екатерины в Москве... Княгиня Дашкова даже несколько раз обнажала шпагу и тем самым показывала полную готовность действовать».

Заметим: приведенное описание опирается на те же самые факты, на которых построена аналогичная сцена в романе В. Шишкова «Емельян Пугачев». Совпадают писатели и в ироническом отношении к этим фактам. Напомним для наглядности то именно место у В. Шишкова, где Екатерина, сбросив «с себя маску куклы», повинующейся желанию народа, готовится нанести «последний удар своему немощному супругу»:

«Охваченная воинственным пылом, уверенная в окончательной победе и полном торжестве своем, она вся преобразилась: глаза ее светились силой, мужеством, голос звенел властно, жесты стали повелительны, весь лик надменен и дерзок.

Царедворцы вдруг почувствовали, что имеют дело с женщиной сильного ума и не менее сильной воли. Многие сразу принизили себя, потеряв даже тень собственного достоинства. Многие, рабски согнув спины, обратились в вльстивых лисиц: они уже помахивали хвостами, заранее пуская слюни, облизываясь на вкусные куски, которые вот-вот бросит им, своим рабишкам, всемиловивейшая рука великой повелительницы.

Маскарад продолжался, все катилось как по маслу. Екатерина облеклась в форму лейб-гвардии Семеновского полка, надела андреевскую через плечо ленту. Будучи искусной наездницей, молодежато вскочила она на заседланного белоснежного коня и, обнажив шпагу, проехала пред гвардию. И снова бешеный рев войск и огромной толпы зевак, звучная музыка. Полетели вверх шапки. Екатерина обратилась к сопровождавшему ее генералитету:

— Этот энтузиазм народа и войск напоминает мне энтузиазм времен Кромвеля».

Сопоставляя, однако, оба отрывка, не трудно увидеть, как формальные — интонационные или стилистические — различия между ними ведут к различиям содержательным, смысловым. В. Шишков объективен в изложении событий, ирония, прорывающаяся у него (в том же слове «маскарад», например), нигде не перерастает в карикатуру, так как чаще всего идет от внешней трагикомичности фактов, нежели от авторского отношения к ним, в открытом выражении которого он куда более сдержан, чем Н. Дубов. Потому и комедийный антураж происходящего не заслоняет от него драматической сути, не без резона побудившей вскоре престаре-

лого фельдмаршала Миниха вспомнить великую тень Шекспира. Не случайно и последующая глава — непосредственно об убийстве Петра III — носит у В. Шишкова краткий энергичный заголовок: «Трагедия окончена». Н. Дубов не признает ни драмы, ни тем более трагедии, видит сплошной фарс, открыто выраженное отношение к которому не знает в романе никаких ограничений и допускает приемы карикатурного изображения.

Если, согласно всем каноническим определениям, стиль есть содержательная форма искусства, то и доминанту не индивидуальных только, но типологических различий между творческими манерами В. Шишкова и Н. Дубова вернее всего будет искать в специфике объективных и субъективных стилей повествования. Открывая широкий простор субъективному началу, Н. Дубов не претендует на воссоздание исторической реальности в ее собственных формах. Никакого дела нет ему, скажем, до того, отвечает или не отвечает Григорий Орлов, выведенный в романе, тем представлениям о нем, которые объективно сложились уже у читателей по другим писательским — того же В. Шишкова — интерпретациям. У Н. Дубова он такой, каким нужен был роману в соответствии с авторским замыслом и взглядом — не столько временщик, делающий головокружительную карьеру, счастливец-фаворит, наживающийся на интимной близости к царице, барин-феодал с чертами российского самодура, сколько этаким русский молодец, добрый малый, рубаха-парень, в котором через край бьет здоровая, кипучая, жизнерадостная и жизнедеятельная натура. А рядом с ним действует в романе легендарный граф Сен-Жермен, которого даже мысленно, в порядке эксперимента невозможно перенести в объективированный художественный мир, будь то роман В. Шишкова или, если иметь в виду произведения о той же екатерининской эпохе, трилогия О. Форш «Радищев». Казалось бы, нечему тут удивляться: где еще действовать графу, авантюристу и шарлатану, как не в романе, поэтика которого допускает значительный элемент условности, а полудетективный сюжет строится на разгадке тайны и в обеих своих частях, исторической и современной, не избегает роковых совпадений или счастливых случайностей? Но в том все и дело, что у Н. Дубова этот герой опять-таки менее всего традиционен: не авантюрист

и шарлатан, хотя приезжает в Россию со шпионскими целями, а обаятельно ироничный мудрец-прорицатель жестоких истин, которые якобы открылись ему на протяжении всей многовековой истории человечества и собственной жизни. Это дает ему — единственному — право высказывать в глаза Екатерине всю правду-матку о том, что она убила «мужа, чтобы захватить трон», и убьет «еще многих, чтобы его сохранить. Чужими руками, конечно». И язвить попутно: «Когда повелители говорят, что они готовы выслушать самую горькую правду, это означает, что они с удовольствием выслушают любую неправду, лишь бы она была приятной». И обличать: «...Вы хотели услышать приятную ложь, а услышали правду. В том, что она горька, вам некого винить, кроме себя... Но вы слишком любите себя, чтобы признаться в этом даже себе самой»...

Мистификация, как и в прозе Б. Окуджавы, снова налицо. А смысл ее приоткрывается в дальнейшем движении исторического сюжета: когда Сен-Жермен, человек вне эпохи, без отечества и национальности, покидает Россию, то невольно увлекает вслед за собой некоего корнета Ганыку, чей завет-наставление потомкам пробьется потом через века и поколения к современным героям романа: «Глупая фантазия полагать ласку или немилость Фортуны причиной всех происшествий человеческой жизни, вотще искать оправдание себе в расположении ея обстоятельств. В себе одних должны искать люди причины злосчастий, их постигших, не возводя вины за них на провидение, или малодушно оправдывать себя превратностию Фортуны... Обрекая себя на добровольное изгнание, казавшееся единственным спасением, я ласкался надеждою, подобно перелетным птицам, вскоре вернуться в родное гнездо. Однако не перелетной птицей, а вопреки воле своей стал я перелетной сумою, слепым орудием в игре чужих страстей».

Достаточно жесткая сюжетная конструкция повествования — одна из самых характерных примет притчеобразной прозы. Вот и в романе Н. Дубова сюжет, развивающийся в наши дни, так пригнан к сюжету историческому и вместе с ним так «закольцован», что печальная судьба и горькое раскаяние Ганыки непосредственно отзываются в его коллизиях. Это дает повод одному из героев выразить нравственную идею романа словами о том, как недостойно человека взваливать на историю

собственные промахи и ошибки. «История за людей ничего не делает, они сами делают историю. И за то, какой они ее сделали, сами и должны отвечать...» Ответственность перед историей... Не слепая фортуна правит в ней человеческой судьбой, но свобода осознанного выбора. И тем значительней этот выбор, тем действенней служит делу исторического прогресса, чем полнее человек, совершающий его, вбирает в себя непреходящие духовные ценности бытия, среди которых ведущее место занимает высокое патриотическое чувство Родины... Такова «сгущенная», концентрированно выраженная мысль романиста, подчинившая себе, говоря словами, удачно найденными А. Бочаровым, «пульсацию образной ткани» повествования и придавшая «второй, более обобщенный смысл» даже тем картинам жизни, в нашем случае исторической действительности, которые воспроизводятся в их «естественном» виде<sup>1</sup>.

Обратимся к такой модификации исторического повествования, как «маленькие романы»<sup>2</sup> Яана Красса «Четыре монолога по поводу святого Георгия», «Имматрикуляция Михельсона», «Час на стуле, который вращается», «Небесный камень», «Третьи горы», сосуществующие в его прозе с большим эпическим романом «Между тремя поветриями». И начнем с извлечения уроков, вытекающих из первого произведения и преподнесенных как уроки борьбы искусства и ремесленничества, яркого таланта и унылой утилитарности, беспокойной творческой одержимости делом и самоуспокоенного равнодушия к нему. Столкновение того и другого вызвано появлением в средневековом Таллине живописца Михеля Ситтова (лицо историческое), который возвращается на родину из Испании, где был придворным художником. Но, чтобы продолжать любимое дело, ему, европейской знаменитости, надо вступить в цех живописцев, заслужить звание мастера созданием «шедевра», что, в свою очередь, требует годичного ученичества в подмастерьях. Таков неукоснительный устав цеха.

---

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1977, № 5, с. 73.

<sup>2</sup> «Маленький», или «короткий», роман как национально-своеобразное стилевое течение, широко представленное в современной эстонской прозе, заслуживает обстоятельного обзора и детального анализа, которые приходится откладывать до другого случая, чтобы не рисковать значительным отклонением в сторону от главной темы настоящей работы.

Свое отношение к требованиям, которым должен подчиниться признанный художник, высказывают монологами каждый из четырех героев писателя: сам Михель Ситтов, его отчим и невеста, старшина цеха. Если близкие возмущены предстоящим событием, видят в нем небескорыстное желание городских мастеров «слепо соблюсти букву закона» и тем самым унижить талант, пренебречь его высоким искусством, то последний выступает истовым ревнителем обычая, записанного в уставе «стекольщиков и маляров... тому вот уже девяносто лет». При чем тут стекольщики? — удивится читатель. При том, оказывается, что эта профессия открывает перечень «почтенных ремесел», которые «честный цех братски объединяет»: стекольщики, маляры, живописцы, резчики по дереву, ваятели. Порядок «только таков, и иным быть не может», ибо предусмотрен уставом цеха, а он «твердый, как скала». Вот и куражится над художником старшина-стекольщик, выказывая свое казуистическое крючкотворство. «Разве не самим господом-богом так установлено, что ты можешь поставить в покоях гильдии, или в рыцарском зале, или в церкви какие хочешь распрекрасные картины или круглые фигуры, я скажу даже, во сто крат более прекрасные, чем ситтовские, и такие, каких сей господин никогда в своей жизни сделать бы не смог, но какой от них толк, если окна в сем доме скверно застеклены, или он вовсе даже без стекол?.. Потому что все, что есть в доме, по справедливости зависит от того, каким образом стекольный мастер выполнил свою работу...»

Так кипят, распаяясь, страсти вокруг художника. А он, влюбленный и счастливый, бродит себе по Таллину, всласть дышит соленым морским ветром и горит желанием «схватить» на полотне этот «старый серый город», «все краски его осенних листьев — ярко-желтые, кроваво-красные, пронзительно зеленые, как патина на меди». Веря в силу своего таланта, он даже готов угождать «достопочтенным мастерам», признать в них «старших братьев по цеху» — ему «от этого не убудет нисколечко». Ведь «шедевр», требованием которого хотят унижить его, давно задуман и уже видится в воображении. Это будет святой Георгий, но не такой, каким «его делали раньше, да и теперь, впрочем, часто делают... У меня он должен быть совсем спокойным, совсем земным, осмелюсь сказать *моим*. И вот что, я дам ему свое соб-

етвенное лицо. Узкое, несколько угловатое, немного горькое, чуть веселое и капельку печальное. Скуластое, слегка недоверчивое лицо крестьянина, которое я унаследовал от матери,— мое лицо». Вот вам и незыблемый устав, записанный на пергаменте! Готовность художника соблюсти его в чем-то сродни дерзкому замыслу «шедевра» и на деле куда опаснее нарушений, которых не позволяет допустить старшина-стекольщик...

Ту же непринужденную монологическую форму повествования, которое ведут разные герои, свободную, легкую, афористичную манеру их исповедания писатель сохраняет и в «Имматрикуляции Михельсона». Главный персонаж ее, как и в первом случае,— фигура реальная: генерал Михельсон, тот самый, что был душителем пугачевского восстания. За это он «в исторических книгах спасителем Российской империи назван»,— напоминает, начиная повествование, безотказный и простодушный камердинер. Между тем, как выясняется в ходе стремительно развивающегося сюжета, спаситель империи— бывший крестьянин и даже беглый крепостной, сделавший головокружительную карьеру. И ныне жалуемый в признание заслуг дворянским званием. На этом парадоксе, основанном на легенде, остроумно и иронично строится повествование, которое, в конечном счете, оказывается вовсе не парадоксальным. Оно говорит о серьезном и по-серьезному. О том, как понимает человек свой долг перед народом, как следует в жизни голосу совести. Нелегко отрешиться от ее укоров преуспевающему генералу, любимцу самой императрицы. Как ни залушал он в себе память о прошлом, она часто преследовала его, и особенно в сражениях под Уфой и Казанью. «...Повсюду я скакал среди убитых людей Разбойника. Я разглядывал их... бородатых, ненавидящих, застигнутых врасплох, испуганных, в рваных холщовых рубахах, окровавленных— замерзшие скрюченные трупы... и искал среди них лица, напоминавшие мне детство... Порой мне казалось, что у всех у них были лица моего детства...»,— признается Михельсон. Но обольщает себя при этом иллюзиями мнимой свободы, которую ищет в том, чтобы... «выполнять приказ. Стремительно, ловко, молниеносно... Ибо хорошее выполнение приказа означает освобождение от приказа. У меня только один путь: через идеальное выполнение приказов поднимать-

ся над приказами!» Конечно же, это говорится для самоуспокоения: не «над», а «под» приказами, ревностно исполняемыми, ходит генерал Михельсон. В лучшем случае он может себе позволить лишь глумливую выходку — привезти родителей в овчинных тулупах на торжественный акт имматрикуляции в дворянском собрании, — да и то потому, что знает: это сойдет с рук ему, новоиспеченному «по прямому повелению и личной воле» государыни императрицы дворянину... Обо всем этом чутко догадывается мать Михельсона, крестьянка с натруженными, шершавыми руками. «...И вся-то жизнь Юхана — хождение по тонкому льду над неведомым морем...», — думает она. Тем неотвязней мучает ее «трудная да развилчатая» дума: «...что случилось бы... ежели бы государыня послала сюда (в Эстонию. — В. О.) нашего Юхана народное вознегодование душить?..» В этом вопросе — не просто беспокойство матери за сына, но главное — ее суд над ним, выстраданный материнским сердцем, хотя и неосознанный. Мало того — в глубине души и сам Михельсон здраво понимает, что его блистательная карьера генерала покоится «на морали камердинера», что он и впрямь стоит «на чужой стороне». Недаром ему не дает покоя встреченный на пути беглый крепостной, который отверг генеральскую милость, отказался завербоваться в полк. «Он свободен. Он *не хочет* того, что я ему предлагаю. Оскорбление, о котором было бы страшно даже подумать, если бы это не было крестьянской тупостью», — негодует Михельсон и ловит себя на мысли, что есть, оказывается, в мире вещи, которых даже он не знает и не понимает. Таким «отчуждением» платит Михельсон за свою удачливую звезду ловкого царедворца...

«Чертов парень» Иона, отказавшийся стать на путь, пройденный в юности Михельсоном, — музыкант. Флейта в крепостном оркестре ему дороже армейских фанфар, да и надежда на удачный побег не оставляет его. На этой эпизодически мелькнувшей фигуре, как лучи проектора, скрестились, по крайней мере, два сокровенных для писателя мотива, которые как ведущие пройдут и через другие его повести и роман. Мотив свободного выбора, который, как мы видели и увидим, для Я. Кросса значит ничуть не меньше, чем для Н. Дубова, чаще всего сопряжен у него с мотивом духовной свободы искусства или — шире — творческой дея-

тельности, в которой человек реализует себя как личность.

Высоко ставя «маленькие романы» Я. Кросса, рецензенты и критики<sup>1</sup> с редким единодушием и постоянством связывают их идейно-нравственное содержание исключительно «с проблемой компромисса»: <sup>2</sup> где те границы и пределы, за которыми компромисс приводит к духовной капитуляции и открытому двурушничеству, оборачивается против достоинства и совести человека. Для такого истолкования своей прозы писатель действительно дает немало поводов. Подчас даже текстуальных.

«... Если он и шел в своей жизни на компромиссы, то своих идеалов он ими ни разу не замарал!.. На этом я буду, само собой понятно, твердо стоять. Если я вообще на чем-нибудь стою твердо. Такого компромисса, примите к сведению, наш отец никогда не совершал. Такого — никогда», — защищает честь покойного Йоганна Вольдемара Янсена, публициста и издателя первой эстонской газеты, его сын («Час на стуле, который вращается»). В иступленности такой защиты таится, однако, ложь, выявляемая по ходу монолога: «папаша Янсен», которого «принято называть отцом эстонской журналистики», действительно принимал тысячные взятки от сильных мира сего за то, что выпускал газету в удобном им, дозволенном и благонамеренном духе, заполнял полосы «пустой болтовней, чтобы у мужиков времени не было проклинать помещиков». О том, что дело обстояло именно так, прекрасно осведомлен защитник-сын, но, кроме него, никто не знает этого наверняка, и потому он считает себя вправе и в силах «бороться» за фамильную честь, дабы просочившиеся в печать подозрения «стали ложью. Любой ценой». Как прежде отец, так теперь он себя называет «человеком компромисса». Но компромисс, достигаемый *любой ценой*, перестает быть таковым и называется иначе. Подходящее случаю определение помогает подыскать сам герой-повествователь, когда-то больно переживший открытие, что его отец отнюдь не «эстонский народный вожак». С течением лет

---

<sup>1</sup> См., напр., статьи Ю. Смелкова «Перед судом Клио», А. Лебедева «Окна в плитняковой стене» («Литературное обозрение», 1974, № 6; 1978, № 2).

<sup>2</sup> «Литературное обозрение», 1978, № 2, с. 61.

и тем паче десятилетий он трезво объяснил себе крушение веры «в моральную основу отца и в свою собственную» сугубыми соображениями делового предпринимательства и политиканского практицизма. «Следовательно, по самому грязному варианту: двойная цензура с согласия отца и, конечно, за огромные деньги... Должен признаться, что в то время меня больше всего шокировала сама мысль, что нашего отца возможно было в этом заподозрить... Позднее, с годами, я сумел понять — я имею в виду свои цензорские годы, — что, знаете, власть не была бы властью, если бы она не стремилась контролировать мысль, будь эта власть Императорское главное управление по делам печати, или лифляндское дворянство, или Эстонская республика господина Тыниссона...»

Даже беглое упоминание буржуазной Эстонии оказывается важнейшим звеном художественной мысли: события, в силу которых сын узнал правду об отце, разворачиваются на рубеже 70—80-х годов прошлого века, а монолог младшего Янсена в его защиту и собственное оправдание произносится в 1930 году, когда и самому пора уже подбивать итоги прожитой жизни. «Вообще... когда я оглядываюсь на свою жизнь... я жил как бы... как бы на двух разных плоскостях... И каждая из половин моего «я» все, вот уже скоро восемьдесят лет, взирала на другую косо, иронически, осуждающе. Видевший идеалы, по мнению цензора, был достойным сожаления дурнем. А цензор, по мнению человека идеалов, был ничтожный циник. Но, что самое существенное, каждая из половин смотрела на вторую *намеренно* полузакрыв глаза, намеренно сторонясь полной ясности, намеренно сквозь плохо протертые очки...»

Слово найдено! Монолог младшего Янсена являет собой циничное самообнажение дельца и приспособленца, впитавшего в себя беспринципный дух торгашеского прагматизма, на котором настоена буржуазная мораль с ее зыбкостью нравственных скреп и духовных опор. Отсюда проистекает апофеоз двойничества как неизбежной нормы человеческой жизни. «...Странная особенность присуща людям... собственно — даже несколько особенностей. Я уже долгие годы наблюдаю, что, очевидно, *боязнь высоты* и, как бы это сказать, ну *соблазн высоты*, что ли, ..одно и то же, так же как

*отвращение к известным вещам и, в то же время, какая-то тяга к ним...»* Вот к какой большой философской и в этом смысле вечной теме, у истоков которой в русской классике стояли и коллежский асессор, майор Ковалев, и титулярный советник Голядкин, подключена «проблема компромисса», занявшая в повествовании свое надлежащее, но отнюдь не самодовлеющее место.

Еще более ее подчиненность целому видна в «Небесном камне», хотя в одной из ключевых сцен его «до крайности самоуверенный старик» Отто Виллем Мазинг и наставляет мысленно Яака Петерсона («чудо-юноша эстонской поэзии» — говорит о нем писатель) не чему иному как... *«разумной эластичности»*. Но не будем на этом основании объявлять его предшественником Янсе-нов: действие повести датировано 1822 годом, и конкретно-историческая реальность эпохи глубоко по-своему отзывается в героях произведения. Пора разрушать Бастилии еще не пришла не только для старого Мазинга, но и для юного Петерсона. Хватит поэтому с них и того, что каждый свершает свое историческое дело, что первый расчищает путь для второго, из года в год обрекая себя на то, чтобы без усталости «долбить брешь в стене». Делая это с упорством истого труженика, Мазинг отнюдь не преувеличивает размеров бреши. И даже доходит однажды до того, что самоуничтожительно отзывается о своих «мелких заботах *маленького человека*»...

Будем, однако, принимать за истину не слова, а дела героя. «Маленький человек», он не переносит согнутого состояния, то и дело норовит выпрямиться, причем не *любой* ценой, не за счет унижения достоинства или гордости, отказа от убеждений, которые умеет отстаивать перед противниками, презрительно именуемыми «приверженцами трезвости» и «апостолами деловитости». В свою очередь, они тоже не прощают Мазингу «нежелательного умонастроения», и он слывет среди них за *«сего проклятого Робеспьера»*, о чем не без тайного тщеславия сообщает Яаку Петерсону, при всем своем стариковском высокомерии именно от него желая услышать слова одобрения. В том, как седовласому пастору хочется прихвастнуть перед недоучившимся студентом, нет и намек на конфликт между беспринципностью конформиста и несгибаемостью борца, — скорее тут ви-

ден бескорыстный порыв к взаимопониманию поколений, которого оба в итоге так и не достигают, хотя каждый нуждается в нем не меньше другого. Ничего не поделаешь: для преемственности поколений история не расчищает санного пути и встреча их может быть сложной и трудной, противоречивой и драматичной. Об этом речь...

Всего закономерней, пожалуй, сакраментальное слово «компромисс» вошло в лексический строй монологов-исповеданий художника Иоханна Келера («Третьи горы»), но и здесь оно не исчерпывает нравственную идею произведения, не определяет духовную сущность героя. Правда, сам Иоханн Келер, не то иронизируя над собой, не то оправдывая себя, но с несомненным уважением по отношению к Крейцвальду, вспоминает, как тот «настоятельно советовал не забывать меру и умерять шаги...». Правда, о самом себе он отзывается вскоре совсем обличительно: «Честно говоря, я решаюсь на компромисс, как всегда». Но немаловажная деталь: решать-то решается, а поступает прямо наоборот: вознамерившись уехать или, точнее, бежать с поля боя, в какое-то грозит превратиться освященне выполненной им фрески, никуда все-таки не уезжает и самолично участвует в торжественной церемонии. По ходу сюжета таких несоответствий между тем, что говорит о себе герой и как поступает, накапливается немало. И все они в пользу Келера: поступает он куда лучше, чем говорит. Что же вынуждает его в таком случае возводить на себя чуть ли не напраслину?

Взвизгивающая, взвинченная интонация повествования от «я» героя выдает в нем натуру порывистую и впечатлительную, склонную к пристрастному самоанализу и в порывах его истязующую себя достаточно жесткими нравственными самооценками. Потребность же во взыскующем спросе с себя выступает точной духовной реальностью времени, в котором живет герой. Не случайно, скажем, упоминает он однажды газетную статью о процессе Веры Засулич,— это упоминание становится тем первым мостом, который наше читательское восприятие тут же перебрасывает в конец 70-х годов прошлого века, вошедших в историю российской интеллигенции едва ли не самой драматической полосой. Знаменитый художник, создатель национальной школы реалистической живописи, Иоханн Келер был тесно связан с пере-

довой русской культурой и, как ее многие и лучшие представители, жил в атмосфере времени, выдвинувшего своими духовными формулами идеи общественной совести и долга перед народом. Останься он глух к ним — не бывать его кисти «самой чуткой... в России», как «иногда говорят» о Келере. «А самому мне порой кажется,— добавляет он тут же,— что пальцы, которыми я держу ее, еще кривые от рукояток лубьяссаареского плуга...» Кому как не выходцу из народа терзаться мыслью о верности или измене ему? И, подозревая в себе худшее, видеть свою вину в благорасположении царского двора и прочих сильных мира сего?

Но есть, однако, и другая сторона проблемы. Даже во имя народолюбия нелепо требовать от художника Келера, чтобы он, по примеру молодых своих современников, шел «в народ» или, паче того, хватался за бомбы. Не каждому творцу дано повторить путь героя драматической поэмы Юстинаса Марцинкявичюса «Собор», зодчего Лауринаса Стуоки: создатель бессмертного Собора, он находит свою смерть в борьбе за «свободу, Родину и веру» как предводитель антифеодалного восстания вильнюсских горожан. Да и нужны ли искусству *такие* жертвы, *такие* потери талантов, расточительно отрекающихся от своего мастерства ради другой, пусть тоже великой цели? Во всех критических ситуациях противоборства крестьян и господ Келер совершает выбор на стороне народа. Как нравственный акт, это не измеряется прагматическими критериями и не сводится утилитарно к результатам практической пользы, которые и впрямь более чем мизерны. Но всегда ли живописец Келер повинен в том? . .

Характер, созданный писателем, не однолинеен и не одномерен, раскрывается как во взлетах, так и в падениях. Иногда и впрямь кажется, что Келер мог бы не склоняться так низко даже во благо и не лукавить так явно даже во спасение. Но если верно, что о человеке пристало судить по его самым высоким проявлениям, по тем сокровенным минутам, когда он был более всего «добр, смел и честен» (Достоевский), то не будем и Келера упрощать уподоблением Михельсону со скидкой на новый век или Янсену-старшему без всяких скидок. И не забудем далее, что самые большие взлеты его свершаются в главной сфере его жизнедеятельности — в творчестве художника.

Здесь тоже не все просто и однозначно. «Боже мой, как часто я лгал кистью. Эти десятки лакированных парадных портретов — государи, великие князья, министры, а характер, *вся правда*, или почти вся — навсегда остается только в этюдах... на папках, которые постепенно отправляются в печь», — восклицает Келер. Безоговорочно приняв эту самоуничжительную тираду, один из рецензентов настолько поверил ей, что объявил Келера «придворным живописцем-портретистом», который вслед за жизнью и «искусство... принес в жертву компромиссу»<sup>1</sup>. Между тем в искусстве реальный Келер не менее противоречив, чем в жизни, и к парадным портретам его творчество ни в коей мере не сводилось. Во-первых, потому, что кроме вельмож и сановников, он писал передовых деятелей эстонской и русской культуры и науки. А во-вторых, потому, что кисти его принадлежали также композиции на религиозные и мифологические сюжеты, в которых своеобразно преломлены идеи национально-освободительной борьбы. Вот и став героем литературным, Келер «считает дурным тоном скрывать свое эстонское происхождение» как в жизни, так и в искусстве. Не евангельского, но «национального Христа, т. е. мужицкого Христа» со скуластым крестьянским лицом выписывает он на фреске для таллинской церкви, хотя, как обнаруживается вскоре, созданный им Христос легко может обернуться дьяволом. Человек, позировавший для него много лет назад, оказывается недостойным сыном своего народа: став управляющим мызой, он легко и быстро онемечился, превратился в беспощадного угнетателя крестьян, из которых сам вышел.

Так создается притчевое заострение сюжетной ситуации. Казуса, из которого она вырастает, достаточно для временного душевного потрясения, но никак не для постоянной мировой скорби. Кому какое дело сегодня, с кого писал великий Леонардо свою Монну Лизу, а Крамской — Неизвестную, праведницами или грешницами были их модели? Само собой разумеющиеся аргументы такого рода на ум Келеру даже не приходят. В этом есть не только психологическая правда характера, испытываемого на совесть, но и художественная правда таланта, который испытывается на жизнестойкость. Ведь компромиссом было бы не сохранение

---

<sup>1</sup> «Литературное обозрение», 1978, № 2, с. 65.

фрески, а отречение от нее. Служение не вечности, но минуте. Финальный триумф Келера возвысил его над суетой дня. В конечном счете искусство стало выше своего творца.

Подсказывая этот вывод, писатель сближает Келера не с генералом Михельсоном, а с художником Михелем Ситтовым. В такой переключке видится один из доводов, действительно позволяющих воспринимать «маленькие романы» Я. Кросса как «некое единое повествование», в котором «последовательно и обстоятельно освещается общая проблема»<sup>1</sup>. Уточним: «общая» — не значит одна и та же, обыгрываемая в разных вариантах компромиссной ситуации. Вернее говорить о ситуации не столько компромисса, сколько выбора, на пороге которого поставлен герой, увиденный в один из решающих моментов его жизни.

Компромисс однозначен, возможности выбора безграничны. Перед Балтазаром Руссовым, хронистом-просветителем периода Ливонской войны, создается в романе «Между тремя поветриями» не одна, а несколько возможностей выбрать, круто меняя судьбу. И он делает это, не страшась перемен. На ситуации выбора и держится главным образом притчеобразная «житийность» повествований Я. Кросса, каждое из которых предлагает свою «мораль», вытекающую из расстановки людей и событий. Искусство имитации, которого требует притча, доведено писателем до совершенства в монологах-воспоминаниях и монологах-исповеданиях героев. Каждое повествование строится как один сплошной («Час на стуле, который вращается», «Третьи горы») или несколько монологов, либо параллельно идущих («Четыре монолога по поводу святого Георгия»), либо пересекающихся («Имматрикуляция Михельсона», «Небесный камень»). Через голос героя, его интонацию создается резко очерченный в своей индивидуальности характер беспечного Михеля Ситтова, самодовольного Михельсона, казуистически циничного Янсена-младшего, напористого и деятельного Мазинга, терзаемого противоречиями Келера и т. д. Монологическая форма выступает у Я. Кросса и ведущим, если не единственным средством выявления конфликтных столкновений характеров.

---

<sup>1</sup> «Литературное обозрение», 1978, № 2, с. 62.

Отмечая художественные достоинства прозы Я. Кросса, нельзя обойти и ее познавательной ценности. «Культурно-исторический ландшафт Эстонии во многом еще представляет собою контурную карту, которая отличается от идеальной не только тем, что на ней не хватает многих объектов, но и тем, что она лишена красок», — в присущей ему манере, тяготеющей к афористической речи, говорит писатель о «сопротивляемости» своего материала. Читая один за другим его «маленькие романы», видишь, что, при всем постоянстве некоторых основных мотивов и ведущих приемов, краски, накладываемые на «карту», сливаются не в одноцветную, а многоцветную гамму. Но один «тон» доминирует постоянно. Скажем о нем словами Яака Петерсона: «Наивысшее благо — почувствовать себя внутренне свободным... Совершенно свободным...» И напомним, что говорит так поэт, внутренняя свобода которого обретаена все же больше в искусстве, чем в жизни...

### 3

Искусство — неотъемлемая и лучшая часть в духовном наследии прошлого, в его идеях и образах наиболее полно заключены социальные и нравственные уроки истории, извлекаемые современной литературой. Поэтому тема искусства — так было во многих рассмотренных нами произведениях, от «Дива» П. Загребельного до «маленьких романов» Я. Кросса, — органично включается в сюжет исторических повествований, становится в них главным, а нередко и единственным мотивом. Опыт истории вливается в строй современных раздумий писателя об искусстве и творчестве, их общественном назначении и гражданском призвании, великих гуманистических идеалах. Синоним гуманизма, искусство противостоит миру жестокости и насилия, ненависти и вражды, разъединявших людей и народы. Но всегда ли оно всесильно, как некое извечное начало бытия, которое предрекает победу добра над злом?

Задать такой вопрос побуждает оригинальное притчевое повествование «Когда жаждут мифа...» Сатимжана Санбаева, которое и композиционно строится так, чтобы ни на минуту не позволить читателю принять рас-

сказанный миф за историческую реальность. Лишь немногие и отдаленные детали, обозначая хронологически время действия, указывают и на те действительные события, которые имели место в истории древней «великой сельджукской империи, простирающейся от Индии до Византии». В нее ведет рассказ старого табунщика, которому жадно внимает молодой археолог, одержимый мечтой «по сохранившимся... художественным памятникам попытаться увидеть, чем жили... предки. Все только и знают, что пишут и говорят о древних набегах и войнах, а мне хочется знать духовную сторону жизни степняков. Государства, может быть, и создавались войнами, но высокой основой жизни, наверное, было искусство».

Вот эту-то истину, взятую в категоричном, абсолютном, что ли, выражении, и утверждает миф о мастере Шакпаке, чей прекрасный «дворец, в совершенстве которого он был уверен, не остановил завоевателя... не вознесся выше понятий «война», «завоевание», «умерщвление». И даже самого творца не спас от заточения в «могильном чреве зиндана», куда он брошен по приказу хорезмийского бека. В чем же дело? — недоумевает Шакпак. Он ли не «мечтал запечатлеть в наскальных рисунках и зданиях лучшие мысли, найденные всеми поколениями, те истины, ради которых люди жили, творили и умирали на этой земле»? И не он ли еще в годы ученичества выдержал «мученический труд художника, соперничество со своими сверстниками, строгость наставника»? Так в чем же была «его ошибка? Не овладел настолько сочетанием линий и красок, что завоеватель занес над дворцом руку? Не постиг еще законов красоты и совершенства?» И овладел, и постиг. И единственно в искусстве признал «высшую истину», ей одной только служил истово и самозабвенно, пророчествуя: «Вслед за всеми верованиями наступит время царствования на земле искусства, и люди научатся поклоняться красоте, которая возвысит их и продлит им жизнь».

Наивность такой утопии не может не вызвать улыбки. Незачем идти в глубь далеких веков, чтобы отыскать в ней дикие примеры вандализма, первой жертвой которого становилось как раз искусство. Достаточно вспомнить превзошедший все эти примеры вандализм фашизма — не только в оккупированных и разграбленных им

странах, но и в самой Германии, где человеконенавистнический лагерь смерти Бухенвальд был сооружен — это ли не кощунственное надругательство над историей страны?! — вблизи Веймара, духовной Эллады немецкой культуры. Писатель-современник знает и помнит многое, и опровергнуть древнего мастера для него не составляет никакого труда.

Но не в прямолинейных опровержениях состоят смысл и пафос повествования. Главное в нем — обоснование духовной драмы, через которую проходит герой, ценой своего страдания приобщаясь к страданиям народа и свершая тем самым долгий, тяжкий путь познания мира и себя в мире. День за днем и год за годом перебирает заключенный в зиндан Шакпак пережитое, прежде чем доходит до сути, до корня былых заблуждений: он «был не прав, живя одним только своим искусством», «его искусство и вправду мертво, он воздвиг ничтожный дворец, строил мертвый город, который пал с первым же натиском врага». Он сам виноват в этом, потому что всегда «как к чему-то отвлеченному, неглавному прислушивался... к шуму жизни, равнодушно смотрел на то, что происходило вокруг». Свобода, которой он «научился добиваться», служила ему одному, потому и высокое его мастерство не утоляло «боли людей», не несло им радости, не достигло «совершенства мысли и деяний». До сурового нравственного суда над собой поднимается Шакпак, не подозревая, что именно в те минуты, когда он «в порыве бессильной ярости громко проклинал судьбу», в нем и рождался «истинный художник», по-новому осознающий и свое служение искусству, и долг искусства перед людьми. «Чтобы знать людские мысли, надо жить ими», — к такому выводу о призвании таланта приходит мастер, вынашивая идею храма, который он вырубит в скале, в чреве земли и воплотит в нем торжество жизни через ее движение. Ибо «вечное движение является смыслом жизни на земле, его и выразит храм. Этим продержится он тысячелетия», рассказывая миру о том, как, «отвергая праздность», художник шел к истине «дорогами внутренней борьбы».

Как видим, «миф» С. Санбаева насыщен усложненной символикой, расшифровка которой иной раз требует немалых усилий. Так ли уж, скажем, непременно требовалось ослеплять мастера в финале? И что символизирует эта его слепота: жестокость мира, отвергшего вели-

кий талант, жизнестойкость таланта, который сильнее выпавших ему испытаний? Наверное, и то и другое. Но символика все же так широка, что в нее можно вложить еще и третий, и четвертый и т. д. смысл, который независимо от воли автора так же логично будет вытекать из легенды о том, как ослепший в зиндане зодчий создаст прекрасный памятник прошлого силой своего духовного озарения и только «внутренним взором» видит его совершенные формы. Чем не бергсоновское наитие, например, не мистическая интуиция, которая одна водит пером поэта или кистью художника, как ни отрешены они от внешнего мира? Конечно же, писатель так не думает — это противоречило бы всему пафосу произведения, утверждающего неразрывность подлинного искусства и движения жизни. Но слишком уж нечетким и расплывчатым оказался в данном случае символ, призванный углубить этот пафос повествования. Перенасыщению такого рода отвлеченной избытком символикой неизбежно способствует «мифологическая» поэтика. Однако отрыв мифа от «земных» реалий истории, конкретных характеров и обстоятельств возможен, видимо, до известного предела условности, превышение которого грозит обернуться размывом художественного образа, превращением его в логическую абстракцию.

От такого рода абстракций предостерегает литературовед и критик Мурат Ауэзов, ссылаясь на увлеченность некоторых писателей «проблемами «вечных начал»: «Вечное подвижно и живет как вечное лишь в развитии. И потому прошлое, взятое без учета динамизма перемен, не лучший помощник в поисках истины». Еще больше оснований для принципиального спора в защиту художественного восприятия «исторического времени» как «движущегося потока, вечного, но и всегда нового», находит исследователь в произведениях, предпочитающих «возню в песочке исторического декора описанию реального драматизма, анализу классовой, социальной сущности исторических событий». Все это для него — тревожные симптомы «болезни роста», обнаружившейся в конце 60-х — начале 70-х годов. «Казахская литература исторического жанра последнего десятилетия, — писал М. Ауэзов в то время, — с прекрасным призывом установить связь времен, окунувшаяся в глубины отдаленных во времени событий, обнаружила в настоящее время свой весьма ограниченный характер. Не сумев преодо-

леть в себе изначального чувства ностальгии, тоски «по корням» и «истокам», она не сумела пока еще стать выше обычного желания поразить воображение современников обилием свидетельств былых достижений предков»<sup>1</sup>.

Эти критически острые суждения обращены к опыту казахской литературы и касаются определенного момента в ее развитии. Однако в многонациональном контексте современного идейно-художественного опыта исторического романа они имеют куда более широкий полемический адрес, указывают на общие, типологические издержки, которые дают о себе знать и в ряде других литератур. Справедливо будет, например, отнести сказанное критиком к роману Романа Иванычука «Мальвы», являющему собой пример своеобразной формы романтического романа-легенды.

Поэтика романа «Мальвы» — это прозрачная поэтика символов и аллегорий, которые, вбирая в себя многотрудные человеческие судьбы, призваны воплотить драматизм самой национальной истории. Ясырь, туретчина, «неволя тела и духа»<sup>2</sup>, выпавшие героям романа, нередко воспринимаются поэтому как обобщенный образ той общей народной неволи, в которой томится Украина в канун великой освободительной войны под руководством Богдана Хмельницкого. Это должно

---

<sup>1</sup> Мурат Ауэзов. Времен связующая нить. Литературно-критические этюды. Алма-Ата, «Жазушы», 1972, с. 123, 133, 130.

<sup>2</sup> Цитаты из романа «Мальвы» даны в моем подстрочном переводе с украинского. За годы, прошедшие после его публикации (Киев, «Дніпро», 1968), Р. Иванычук выступил автором нескольких книг, которые встретили в украинской критике заслуженно положительные оценки. Когда настоящая книга находилась уже в производстве, львовское издательство «Каменяр» выпустило новый исторический роман Р. Иванычука «Манускрипт с улицы Русской». В рецензии на него литературовед и критик М. Пархоменко особо отмечает, что исследовательские задачи, поставленные романистом, решены здесь «с большим художественным проникновением и исторической правдивостью. Украинская литература не знает произведения, в котором средневековый украинский город был бы показан так, как показан Львов в романе «Манускрипт с улицы Русской» («Литературное обозрение», 1979, № 12, с. 48). Учитывая все это, можно бы и не вспоминать сегодня о «Мальвах» — давнем романе молодого тогда прозаика, если бы не поучительность уроков, которые следуют из его критического разбора. Безотносительно к писателю, уроки эти звучат крайне актуально, так как служат обоснованию и защите последовательного, осознанного историзма художественной мысли.

оправдать, по замыслу автора, и перенасыщенность повествования трагическими коллизиями, и обилие их роковых развязок.

К сожалению, не оправдывает. Слишком заданна, преднамеренна финальная гибель едва ли не каждого из героев романа, слишком явственно перипетии их судеб восходят не столько к исторической реальности жизни, сколько к умозрительной конструкции сюжета. Оставив в стороне множество неожиданных встреч, узнаваний и прозрений, скажем лишь о судьбе одной из главных героинь, выросшей в татарской неволе казачки Мальвы, которая становится «третьей, но первой ханым» Ислам-Гирея, надеясь, что самоотверженная ее любовь предотвратит измену крымского хана Хмельницкому. Вероломный союзник Хмельницкого не вял, конечно же, любовной мольбе: в финале романа Мальва убивает предателя-хана, карая «за измену чужим и своим и за то, что свой разум», который дал ему «бог для храбрых дел», он «продал дьяволу коварства». Неутешно рыдает затем влюбленный в Мальву пастух Ахмет над ее «свежей могилой, вынесенной за ограду бахчисарайского дворца», и называет любимую розой, которая увяла «на перепутьях мира». Рука об руку идя с выпренной патетикой стиля, подобные хитросплетения сюжетной интриги почти не оставляют места реалистическому раскрытию, психологическому обоснованию характеров. Тщетно поэтому гадать, что движет, направляет духовный поиск и Мальвы, и других героев романа, через какие душевные бури пробивается к ним зов родной земли. «Кровь казацкая говорит» — частую единственное, что объясняет движение мысли и порыв души.

Этому биологическому голосу крови, конечно же, не под силу заменить социальную обусловленность героя, восполнить психологическую неразработанность характера. Даже если он выступает вкупе с голосом веры, на который герои романа идут как «на зов совести, за совестью, чтобы умереть самими собою». Фетишизированная вера нередко превращается в абсолют и в символической поэтике романа выступает неким универсальным символом патриотического духа народа и национального достоинства личности, духовной цельности и свободы человека. Не случайно ни один из героев Р. Иванычука не поднимается в своем отношении к христианской религии

до прозрения, к какому приходит медах Омар, отвергая «догмы старого корана». А между тем и «своя», православная вера уже не казалась людям XVII века абсолютным благом: общественное сознание их приходило к мысли об ограниченности догматов христианской церкви.

Ослабленность реалистического постижения характеров и обстоятельств облегчает проникновение в повествование романтической беллетристики. Как ни сопротивляется ей писатель, она одерживает над ним верх, врываясь в роман то авантюрной интригой сюжета, то идеализированным образом героя, то запрограммированной красотой стиля. Не только при изложении роковых перипетий, в сплетении которых даны жизненные судьбы невольницы Марии, олицетворенного воплощения «украинской доли», и «блудных» ее детей, но даже в развитии побочных коллизий, обстоятельно, хотя и без большой на то художественной надобности, живописующих кровавые дворцовые перевороты в Стамбуле, хитросплетения властолюбивых страстей в Бахчисарае. Романтическая беллетристика нередко идет при этом рука об руку с модернизацией социального сознания героев, выписанных приемами романтической идеализации и зачастую лишенных земной плоти характеров. Приблизителен крымский хан Ислам-Гирей, превращенный в «железного рыцаря с сердцем влюбленного юноши». Условен Богдан Хмельницкий, выступающий в образе «украинского богатыря», чьи «орлиный взгляд и демоническая сила слова» ведут на смерть «тысячи рыцарей».

И так чаще всего: историческая конкретность повествования нивелируется в потоке романтических образов-символов и образов-аллегорий, романтическая беллетризация истории сурово мстит писателю смещением социальных критериев и классовых оценок. Роман, обращенный к национальному прошлому украинского народа, предлагает в итоге не художественное исследование, не аналитическое раскрытие реальных конфликтов, увиденных в диалектике социально обусловленных характеров и обстоятельств, а своего рода «вариации на тему», изложенные в форме романтической легенды о любви к родной земле, которая тяжко карает за предательство и щедро вознаграждает за верность.

Конечно, в многообразии современных форм истори-

ческого повествования роман-легенда также имеет право на существование. Тем более, если он возвышен и благороден по мысли, щедр на живописную образность, просвечен поэзией фольклорных мотивов и музыкой народных мелодий. Но, воздавая ему должное, неверно было бы не видеть, что аналитические возможности его отнюдь не беспредельны, а исследовательские плацдармы не безграничны. Своеобразие образной природы отнюдь не освобождает его от непреложных условий реалистической оснащённости повествования — от осознанного историзма, от четких социально-классовых позиций в художественном видении и пересоздании событий прошлого. Иначе искомые «вечные начала» бытия легко окажутся началами отвлеченными и вневременными, а история из неостановимо поступательного процесса, направляемого социальным творчеством народных масс, превратится в изначальный круговорот абстрактных добра и зла.

Такой, кстати сказать, воспринял ее Лион Фейхтвангер, когда в послесловии к роману «Лисы в винограднике» увидел «наивысшую цель» исторического романиста в том, чтобы представить в действии «постоянные, неизменные законы», которые движут «народами... с тех пор, как существует писаная история», и «определяют современную историю так же, как определяли историю прошлого»<sup>1</sup>. Перед нами снова тот случай, когда творческая практика Л. Фейхтвангера далеко опережала его теоретические воззрения, включая и эти обоснования извечности борьбы добра и зла на арене мировой истории. Однако защита писателем концепций социального и нравственного фатализма безусловно говорит о том, насколько широка сфера их влияния в буржуазной исторической романистике. Вольным или невольным отзвуком такого фатализма воспринимаются слова одного из героев романа «Мальвы», который думает о том, что истории «все равно, какие страсти бурлят на лоскутках земли, именуемых государствами, какие властители и слуги меняются на ней».

Как соотносится повествование Р. Иванычука с опытом традиций, которые накопила украинская литература в своем обращении как непосредственно к эпохе Богдана

---

<sup>1</sup> Лион Фейхтвангер. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11. М., «Художественная литература», 1968, с. 903.

Хмельницкого, так и к ее социальным и духовным предысториям? Если говорить о демократических традициях украинской классики, то назовем Михаила Старицкого. Его трилогия «Богдан Хмельницкий» и поныне воспринимается объективно как спор писателя-патриота с известным романом Генрика Сенкевича «Огнем и мечом», где в духе польской шовинистической историографии украинское казачество было представлено в искаженном и извращенном свете, в то время как король Речи Посполитой, магнаты и шляхта романтически идеализировались. В украинской советской прозе значение поучительного творческого урока социально-классового «прочтения» национальной истории сохраняет написанный в середине 30-х годов двухтомный роман Зинаиды Тулуб «Людоловы», в котором дано многослойное и панорамное изображение Украины начала XVII века, жизни, труда и быта крестьян, ремесленников, духовенства, сечового казачества. При некоторой неточности оценок ряда реальных исторических лиц, действующих в романе, осязаемом увлечении самоцельным этнографизмом в живописании бытовых сцен, главное внимание романистки отдано картинам, раскрывающим социальные контрасты и классовые антагонизмы, которые изнутри раздирали украинское казачество, вызвали острые столкновения его «верхов» и «низов». Этих противоречий не снимет потом и освободительная война народа, более того, как раз они-то и будут обострять ее драматизм.

Значительным рубежом в развитии украинского и — шире — всего советского многонационального исторического романа стали объемные повествования Натана Рыбака «Переяславская рада», Петра Панча «Клокотала Украина», Ивана Ле «Хмельницкий». Создавая их, каждый писатель шел своим путем, руководствовался своим замыслом. Н. Рыбак на широком общественно-политическом фоне мировой истории давал художественную хронику освободительной борьбы под руководством Богдана Хмельницкого, выделял в ней события, в которых особенно ярко проявлялись единство украинского и русского народов, всемирно-историческое значение их воссоединения. П. Панч сосредоточил внимание на событиях, которые предшествовали размаху освободительной войны, и строил повествование как бы по вертикальному срезу, глубоко рассекающему различные

социальные пласты народной жизни, питавшей повстанческое движение. Роман И. Ле начат как жизнеописание Богдана Хмельницкого, но по мере развития, нарастания и ускорения событий все крупнее становятся в нем и масштабы повествования, в сюжет которого вовлекается самый ход народной истории. Но при всех изначальных различиях романы Н. Рыбака, П. Панча и И. Ле едины в конечных идейно-художественных результатах: непосредственно в процессе воплощения замысла каждый из них перерастал в панорамный роман, тяготеющий к народной эпопее и закрепляющий как традицию эпические масштабы темы и социально-аналитическую направленность ее раскрытия. Необходимым шагом вперед в развитии этой традиции художественного постижения людей и событий эпохи Богдана Хмельницкого, исторически переломной, решающей в перспективе последующих судеб украинского народа, и не стал роман «Мальвы».

Говоря в первой главе об огромном идейно-воспитательном значении исторической темы, мы ссылались на горьковский призыв к писателям: учить «исторически думать». Как убеждают некоторые произведения, современный опыт исторического романа знает и такие случаи, когда писателю, прежде чем учить, самому предстоит научиться историзму художественной мысли. Только при таком условии возможно решение задачи, своевременно подчеркнутой в одном из постановлений ЦК КПСС,— актуальной задачи «обеспечить последовательно классовый, строго научный подход в оценке истории народов»<sup>1</sup>. Впрямую касаясь литературы, слова эти не в меньшей мере обращены и к литературной критике, и к исторической науке— их ответственность за проявления антиисторизма в писательском творчестве ничуть не меньше ответственности самого писателя.

Всего лишь один эпизод, о котором побуждает вспомнить повесть Ивана Шухова «Трава в чистом поле». Он примечателен тем, что наглядно показывает, как и писатель, и критик, и историк при «прочтении» одной и той же страницы русской истории одинаково отошли от объективных классовых оценок, нарушили последова-

---

<sup>1</sup> «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик». — «Коммунист», 1972, № 3, с. 14.

тельные принципы социального анализа. Речь идет об их единодушно апологетическом отношении к «белому генералу» М. Д. Скобелеву, по мановению пера превращенному не только в «одного из последних полководцев суворовской школы»<sup>1</sup>, но даже в народного героя, мало сказать любимого и почитаемого — фанатично боготворимого. Прежде чем оно проявилось в повести И. Шухова, его по-своему обосновали статьи критика О. Михайлова «В час мужества» и историка В. Вилинбахова «Генерал «от пронунсменто». Даже панславистские убеждения царского генерала восприняты каждым из авторов свидетельством его патриотизма, якобы снискавшего широкую поддержку народа. Утверждается это так безоговорочно, словно и неведомы нам ни резкая критика реакционной сущности панславизма с его проповедью «столь фантастической абстракции от действительно существующих отношений»<sup>2</sup> в работах Маркса и Энгельса, ни ленинская оценка панславистского шовинизма как отравленного идеологического оружия, «при посредстве которого царская дипломатия не раз уже совершала свои грандиозные политические надувательства»<sup>3</sup>.

Наивно было бы упрекать авторов в том, что эти и другие высказывания о панславизме не приведены ими цитатно. Суть в другом — в том, что ни историк, ни критик, ни писатель вообще не приняли их во внимание, не посчитали нужным соотнести с ними собственное отношение к панславизму как явлению общественной мысли, дать ему политическую и идеологическую оценку. Такое небрежение конкретным материалом истории по-своему симптоматично: оно неизбежно там, где нарушаются общие принципы исторически объективного и социально точного анализа. Это в равной мере сказалось как на художественной, так и на научной концепции писателя и ученого.

В повести И. Шухова образ царского генерала раскрывается через эмоциональное восприятие автобиографического героя, который «не в силах был оторвать восторженно горящих глаз с роскошного скобелевского портрета». Такое восприятие настолько тесно смыкается

<sup>1</sup> «Наш современник», 1969, № 4, с. 110.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 6, с. 291.

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 26, с. 329.

с позицией автора, что «белый генерал» и впрямь оказывается «национальным героем», выступает в образе некоего «полубога», «приумножившего славу России». Недаром едва ли не слезы умиления сопровождают в повести авторский рассказ о том, как при возвращении в Россию из Туркестана Скобелеву была дарована золотая сабля с надписью: «За геройское, достойное русского имени поведение в боях». И ни намек на то, каким социальным целям и чьим классовым интересам столь ревностно служил генерал, осуществляя колонизаторское завоевание царизмом Средней Азии!<sup>1</sup>

В статье историка В. Вилинбахова отношение к Скобелеву выражено непосредственно, в прямых оценках его деятельности, которые претендуют на основательные научные выводы. Так, на взгляд автора, именно «открытый панславистский характер» позиций и убеждений генерала свидетельствует о том, что он, «человек громадного ума и блестящих способностей», «поистине не зря именовался оракулом, ясно видя (!) предстоящую кровавую грозу двух мировых войн». Мало того: подобно тому как происходит это в повести И. Шухова, даже осуществление Скобелевым колонизаторской политики царизма в Средней Азии выдается в статье за героические страницы биографии генерала, патриотизм которого получил-де поистине народное признание. «Вскоре М. Д. Скобелев вновь был направлен в Среднюю Азию, где шли военные действия и его боевой талант мог найти себе применение», «...Скобелев вернулся в Россию. Встреча победителей в Москве носила триумфальный характер», «...возвращение из Туркестана было триумфальным шествием полководца»<sup>2</sup>, — то и дело повторяет историк, не видя никакой разницы между романтическим ореолом героя, которым было окружено имя Скобелева в Болгарии после освобождения страны от турецкого ига, и его прямой причастностью к превращению царской России в тюрьму народов на востоке.

---

<sup>1</sup> Вслед за повестью «Трава в чистом поле» появилась вскоре повесть И. Шухова «Отмерцавшие марева» из того же автобиографического цикла «Пресновские страницы». Она засвидетельствовала, что писатель внимательно отнесся к критике первой повести, самокритично учел ее принципиальные уроки.

<sup>2</sup> «Прометей», Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей», т. 7. М., «Молодая гвардия», 1969, с. 352, 369, 356, 348, 349, 363.

Иное дело — интерпретация Скобелева в романе Бориса Васильева «Были и небыли», непосредственно обращенном к событиям национально-освободительного движения на Балканах и русско-турецкой войны 1877—1878 гг., той первой, напоминает писатель, после разгрома Наполеона войны, в которой Россия выступила за свободу и независимость других народов. В сплетении многих сюжетных линий этого панорамного полотна, воссоздающего духовную историю передовой русской интеллигенции в 70-е годы прошлого века, собственно батальные сцены не случайно занимают ведущее место. И мужественное самоотвержение добровольцев-волонтеров, по зову чести и совести участвующих в освободительной борьбе балканских народов, и беззаветный массовый героизм офицеров и солдат регулярной армии, освободившей братьев-славян от многовекового турецкого ига, выражали высокий подъем патриотического самосознания, неотрывного от осознанного интернационального чувства. И тем прочнее, нерасторжимей этот сплав, чем тверже овладевает героями романа ощущение «правоты, закономерности и необходимости того дела», которому они служат с оружием в руках. «Нет, не заветный Олег шит зовет нас на поле брани,— пылко восклицает один из них в начале романа.— Не лазурь Мраморного моря, не тучные поля Забалканья и не красоты Адриатики. Нет, не ради наград и славы лучшие сыны отечества нашего оставляют сегодня отчий кров и рыдающих матерей. Нет, нет и еще раз нет! «Свободу братьям!» — написали мы на наших знаменах и боль за их муки вложили в наши сердца. Чаша великого терпения России переполнилась, боль хлынула через край, и нет в мире сил, которые могли бы воспрепятствовать нам в нашем святом порыве».

Волна этого всеобщего воодушевления, направляемого лучшими умами прогрессивно мыслящей России, возносит на свой гребень и генерала Скобелева, открывает широкий простор для проявления его деятельной энергии, храбрости и отваги воина, незаурядных способностей полководца. Но, резко выделяясь из придворной камарильи, зачастую противостоя ей независимостью суждений и поступков, он и при этом остается человеком своей социальной среды, аристократической элиты, одержим необузданным «бонапартизмом» с его нескрываемым честолюбием и неуемным тщеславием. «Он не

просто жаждал славы — он яростно добивался ее, рискуя жизнью и карьерой. Он искал ее, эту звонкую военную славу, бросаясь за нею то в Данию, то в Сардинию, то в Туркестан. Он ловил свою удачу, азартно вверяя случаю самого себя... Этот большой, сильный, шумный и яркий человек воспринимал театр военных действий прежде всего именно как театр. Ему всегда нужна была главная роль и публика. И еще противник, и чем сильнее оказывался этот противник, тем талантливее становился Скобелев»...

Роман «Были и небыли» еще не окончен. Опубликованная в журнальном варианте первая часть второй книги завершается знаменитой переправой русской армии через Дунай: этот беспримерный в военной истории опыт, подчеркнуто в романе, вплоть до второй мировой войны будут изучать академии всего мира. То, что свершилось после дунайской переправы, включая освобождение Болгарии, ждет читателей впереди. «Все еще было впереди. И испепеляющий жар плевненских штурмов, и двадцатиградусные морозы Шипки, и подвиг румынского капитана Вальтера Морочиняну, и полный Георгиевский бант казачьего урядника князя Цертелева. Впереди было боевое крещение болгарского ополчения под Старой Загорой, донесение корреспондентов: «На Шипке все спокойно», превратившееся в поговорку, и звездный час генерала Скобелева 2-го, ставшего национальным героем Болгарии». Не будем гадать, как именно проявятся в ходе этих событий его личные качества, контрасты натуры, противоречия характера. Но важно, что в опубликованных частях романа они уже обозначены. Объективный смысл исторических событий и субъективные порывы личности, направляющей эти события, не всегда совпадают. Правда истории многозначна по своему содержанию, и воплощение ее в романе так же требует многозначных художественных решений. Их пытается найти Б. Васильев, не в пример своим предшественникам избегая ложной идеализации героя. Ведь безоговорочно прославлять царского генерала как народного патриота — все равно что не различать охранительский «патриотизм» русских помещиков, фабрикантов, сановных чиновников и «разрушительный» патриотизм декабристов, революционных демократов, героев революционного народничества.

Напомним еще раз ленинское суждение о патриотиз-

ме как об одном «из наиболее глубоких чувств, закрепленных веками и тысячелетиями обособленных отечеств»<sup>1</sup>. Уходя в даль веков, патриотическое чувство по глубинной сути своей исторично. Не недвижимое, застывшее, элегически созерцательное, но динамичное, диалектически развивающееся чувство, требующее социально-активного действия. По мере движения народной истории каждая эпоха диктует ему свои формы проявления, по своему укрупняет и обогащает его, наполняет конкретным социально-классовым содержанием. На это особо указывал В. И. Ленин, видя полноту выражения национальной гордости русского народа в великих образцах борьбы за свободу и социализм. «Чуждо ли нам, великорусским сознательным пролетариям, чувство национальной гордости? Конечно, нет! Мы любим свой язык и свою родину, мы больше всего работаем над тем, чтобы *ее* трудящиеся массы (т. е.  $\frac{9}{10}$  *ее* населения) поднять до сознательной жизни демократов и социалистов. Нам больнее всего видеть и чувствовать, каким насилиям, гнету и издевательствам подвергают нашу прекрасную родину царские палачи, дворяне и капиталисты. Мы гордимся тем, что эти насилия вызывали отпор из нашей среды, из среды великорусов, что *эта* среда выдвинула Радищева, декабристов, революционеров-разночинцев 70-х годов, что великорусский рабочий класс создал в 1905 году могучую революционную партию масс, что великорусский мужик начал в то же время становиться демократом, начал свергать попа и помещика»<sup>2</sup>.

В бурной, напряженной истории русской общественной мысли социально-классовая обусловленность патриотического чувства не однажды заявляла о себе противоположностью проявлений, отвечавших размежеванию «двух наций» и «двух культур».

О вы, которые хотите  
Преобразить, испортить нас  
И онемечить Русь, вземлите  
Простосердечный мой возглас! —

восклицал, например, Николай Языков в стихотворном памфлете «К ненашим» (1844), подтверждая своими бранными строфами ту мудрую истину, которую Белин-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, с. 190.

<sup>2</sup> Там же, т. 26, с. 107.

ский в «Письме к Гоголю» прозорливо называл «великой»: «...когда человек весь отдается лжи, его оставляют ум и талант!»<sup>1</sup>. Но ложь рядилась здесь в парадные одежды патриотизма, клеймившего некий «опротечивый оплот ученья школы богомерзкой», обличавшего в измене России, в предательстве ее национальных интересов: «Вы все — не русский вы народ!» Кто же они такие, эти «ненаши»? А. Герцен вспоминал в «Былом и думах»:

«Умиравшей рукой некогда любимый поэт, сделавшийся святошей от болезни и славянофилом по родству, хотел стегнуть нас; по несчастю, он для этого избрал опять-таки полицейскую нагайку. В пьесе под заглавием «Не наши» он называл Чаадаева отступником от православия, Грановского — лжеучителем, растляющим юношей, меня — слугой, носящим блестящую ливрею западной науки, и всех трех — изменниками отечеству. Конечно, он не называл нас по имени,— их добавляли чтецы, носившие с восхищением из зала в залу донос в стихах».

Вот, думается, один из многих и ярких поучительных образцов идейной борьбы, которая проходит через всю дореволюционную историю России,— острой, непримиримой борьбы патриотизма ложного и истинного, казенного и народного. Кто только не объявлял себя русским патриотом, не присваивал себе монополию на патриотическое чувство! То был и «патриотизм» официальной народности с ее триединой формулой самодержавия, православия, народности, поддержанной, как писал Герцен, «чем ни попало — дикими романами Загоскина, дикой иконописью, дикой архитектурой, Уваровым, преследованием униат и «Рукой всевышнего отечество спасла»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 218—219.

<sup>2</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. IX. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 137. Существо формулы официальной народности в повседневном морально-этическом смысле красноречиво обнажил один из ее апологетов, начальник штаба по военно-учебным заведениям в николаевской России, генерал Я. И. Ростовцев: «Совесть нужна человеку в частном, домашнем быту, а на службе и в гражданских отношениях ее заменяет высшее начальство» (см.: Р. В. Иванов-Разумник. История русской общественной мысли, т. I. СПб., 1907, с. 148). Прекрасная иллюстрация к мысли Герцена: «При Николае патриотизм превратился в что-то кнутовое, полицейское...» (т. IX, с. 136).

И «патриотизм» славянофильского толка, юродствующий, как иронизировал Белинский, в своем «лапотно-сермяжном мнении» о том, будто «истинная национальность скрывается только под зипуном, в курной избе...»<sup>1</sup>. И даже шовинистический угар, охвативший сановные верхи царской России в первую мировую войну, также притяжал на выражение народного патриотического чувства.

Но не они, охранители царизма, и даже не громкоголосые либералы всех мастей и оттенков были истинными патриотами России, подлинными выразителями великих общественных идеалов, а самоотверженные борцы за освобождение народа — декабристы, революционные демократы, народовольцы, первые пропагандисты научного социализма, большевики. Потому даже горькие слова Н. Г. Чернышевского: «Жалкая нация, нация рабов, сверху донизу — все рабы» — были для В. И. Ленина словами «настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения». Такая убежденная любовь принципиально чужда национальной ограниченности, кастовой узости, сословному эгоизму. «Не может быть свободен народ, который угнетает чужие народы», — повторял В. И. Ленин памятную формулу Ф. Энгельса на новом этапе истории, обосновывая нерасторжимое единство революционного патриотизма и пролетарского интернационализма. «Мы полны чувства национальной гордости, — писал он, — ибо великорусская нация *тоже* создала революционный класс, *тоже* доказала, что она способна дать человечеству великие образцы борьбы за свободу и за социализм...»<sup>2</sup>

Характеризуя многообразные стороны и задачи работы по патриотическому и интернациональному воспитанию трудящихся, XXV съезд КПСС особо подчеркнул, что в результате ее успешно «изживаются отдельные проявления национализма и шовинизма, факты

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 438, 439. С оценкой Белинского перекликаются герценовские суждения о том, сколь ограничены были славянофильский «исторический патриотизм и преувеличенное, раздражительное чувство народности»: «На славянофилах лежит грех, что мы долго не понимали ни народа русского, ни его истории; их иконописные идеалы и дым ладана мешали нам разглядеть народный быт и основы сельской жизни» (т. IX, с. 134).

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 26, с. 107—108.

неклассового подхода к оценке исторических событий, проявления местничества, попытки воспевать патриархальщину»<sup>1</sup>. В широком русле этих процессов общественного развития, идеологической и культурной жизни страны следует рассматривать и дискуссии о народности, ее «корнях» и «истоках», в ходе которых были подвергнуты обоснованной и принципиальной критике методологически несостоятельные, научно бесплодные позиции антиисторизма в отношении к многовековому прошлому народов, в понимании национального своеобразия их культуры, литературы и искусства, общественной мысли. Позитивные уроки этих дискуссий достаточно актуальны, чтобы не быть списанными только на прошлое, не оплодотворить и сегодня, спустя несколько лет, как теоретическую мысль литературоведа и критика, так и творческую практику писателя. Обратиться к ним побуждает также и одно обстоятельство, имеющее прямое отношение не только к теме, но и к материалу нашего разговора. Дело в том, что в статье В. Чалмаева «Неизбежность», полемически обострившей в свое время дискуссии о народности, немало страниц было отдано и идейно-художественному опыту исторического романа. Ведя с автором спор по «главному счету», критика оставила их без внимания как своего рода «частные положения». Между тем, органичные в контексте статьи, они также не могут не вызвать возражений, коль скоро касаются и ряда произведений, рассматриваемых в настоящей книге.

И «Русь великая» В. Иванова, и «Господин Великий Новгород» Д. Балашова, и «особенно большой роман старейшего русского писателя» Всеволода Никаноровича Иванова «Черные люди», на взгляд критика, «знаменуют собой начало нового этапа освоения русской истории, прерванного отчасти после патриотического подъема Отечественной войны». Особенности этого нового этапа виделись В. Чалмаеву в том, что «в исторических романах последних лет такое большое место... заняли цари, великие князья, а рядом с ними, но никак не ниже их, патриархи и другие князья церкви, раскольники и пустынножители». . . Думается, что разбор большинства названных выше произведений избавляет нас от необхо-

---

<sup>1</sup> «Материалы XXV съезда КПСС». М., Политиздат, 1976, с. 75.

димости еще раз защищать в споре с критиком как непрерывность лучших идейно-художественных традиций советского исторического романа, так и его подлинного героя, нетитулованного выразителя судьбы народной. Важнее обратить внимание на приемы критических мистификаций, призванных представить современный опыт исторического романа не в объективном его содержании, а в прихотливом, своевольном освещении, которое служило В. Чалмаеву для обоснования собственных антинаучных концепций народности. Ради них очевидные недостатки романа В. Иванова «Русь великая» выдавались за неоспоримые якобы достоинства, а действительный пафос повести Д. Балашова «Господин Великий Новгород», в которой нет ни «царей», ни «пустынников», вообще замалчивался.

Участь этих превратно истолкованных произведений по-своему разделил у В. Чалмаева и роман Вс. Н. Иванова «Черные люди», где, заверял критик, «русский мир XVII века — «соляной бунт», величие и падение высокоумного патриарха Никона, трагический пафос огнепального протопopa Аввакума, бунт Степана Разина, первопродство Ерофея Хабарова, простосердечие царя «тишайшего» Алексея Михайловича» изображен писателем «в свете постоянного народного правдоискательства, оборачивавшегося то социальным протестом, то уходом в раскол, то бегством в земли неизвестные, неизведанные». . .<sup>1</sup> Будь это и в самом деле так, намерения писателя представить Степана Разина и царя Алексея Михайловича равнозначными звеньями в неразрывной цепи народного самосознания, единой «национальной идеи» заслуживали бы не поддержки, а осуждения. По счастью, в нем нет надобности, коль скоро истины истории приходится защищать не от Вс. Н. Иванова, а от критика, предвзято переиначившего писательский замысел. Причем — оговоримся сразу — защищать, отнюдь не обольщаясь литературными достоинствами романа «Черные люди», объемного, но слабо организованного, стилистически пестрого.

В потоке исторического материала, загромоздившего повествование Вс. Н. Иванова, к тому же нередко поданного информационно, хотя и расцветченного при этом приблизительной беллетризацией, в частом мельтеше-

<sup>1</sup> «Молодая гвардия», 1968, № 9, с. 265.

нии сцен и героев, не способных поразить своим ярким, колоритным «лица необщим выраженьем», писатель многое оставил недодуманным и непрописанным. Это вынуждает подчас укорять его за непоследовательность художественной мысли, за противоречивость исторической концепции, вносить неизбежные коррективы в социальные и нравственные оценки, предложенные романом. Неточность их чаще всего проступает в сценах, изображающих церковный раскол. «Ожесточенная религиозная война неслыханного еще в человеческой истории русского образца», — говорит о нем писатель. Однако некоторые социальные акценты, расставленные в этих сценах, произвольно превращают раскол в народное антикрепостническое движение. Даже фанатизм раскольников, исторически предвосхитивший темную силу сопротивления петровским реформам, предстает поэтому в ослепляющем романтическом освещении — «могучим движением... против насилия», в котором «разверзались бездны оскорбленной народной души, объявлялись огненные его глубины, прикрытые дотоле мирными трудами». Потому-то не иначе как «гнев всей земли» огненно полыхает в глазах боярыни Морозовой, а протопоп Аввакум громоподобно бичует язвы общества «от лица всего молчаливого народа своего» и предстает в романе то провозвестником антифеодальной борьбы и предводителем «бунташного» люда, то поборником позднейшего «крестьянского социализма» и даже духовным прообразом будущего «толстовца»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Протопоп Аввакум по таланту и самобытности, пожалуй, самый яркий идеолог начального периода раскола», — говорит историк В. С. Румянцева в историческом очерке «Огнепальный Аввакум». И, характеризуя далее проповедническую деятельность и публицистическое творчество Аввакума, обстоятельно выделяет, наряду с сильными их сторонами, черты «личной нетерпимости и жесткости, проявлявшихся строгим ревнителем благочестия в борьбе с нравственными пороками». «В плену средневековых представлений» оставался Аввакум в отношении к знанию, не принимая «его гуманистического назначения независимо от самой христианской веры». Наконец, «узость политического кругозора» сказывалась у Аввакума в том, что «в его рассуждениях отсутствует реальная перспектива исторического процесса», а «религиозно-мистические настроения, идеи непротивления злу насилием, призывы «пострадать» на Земле во имя «царствия небесного» и т. д. налагают «на его публицистику отпечаток религиозного фанатизма» («Вопросы истории», 1972, № 11, с. 112, 115, 118, 121, 123). Все это «слагаемые» конкретно-исторического понимания Аввакума как сложной и противоречивой фигуры, не поддающейся одозначным определениям типа В. Чалмаева:

Отмечая, однако, подобные смещения в социальной и духовной атмосфере «бунташного времени», как называли царствование Алексея Михайловича его современники, несправедливо было бы видеть в них ведущую тенденцию романа. Они скорее результат отступления от нее, нарушения художественной логики повествования. И только намеренным небрежением этой логикой, направившей в романе «Черные люди» движение сюжетных коллизий, можно объяснить стремление В. Чалмаева целиком и полностью навязать писателю свой собственный антиисторизм. В большинстве случаев против этого восстает сам роман «Черные люди». Не «народное правдоискательство», а тщеславное желание всюду «быть первым, чтобы править», приводит в нем «высокоумного» Никона к патриаршему величию. И не расплатой за «народолюбие», личину которого он надевает на себя, словно кафтан с чужого плеча, настигает его крушение головокружительной карьеры, а всего лишь просчетом в игре, которую властолюбивый патриарх вел против «самого царя, чтобы заставить его земное величие пасть ниц перед величием духовным». Не меньшим насилием над текстом романа оборачивается и попытка В. Чалмаева обнаружить «народное правдоискательство» в «простосердечии царя «тишайшего». Какое уж тут «простосердечие», если даже «во время обедни под шатром царского места» Алексей Михайлович не забывает почувствовать «себя перед лицом самого господа бога царем над всеми православными всего мира, ответственным за все человечество». И какой там «тишайший», если в самой государевой памяти не однажды встает страшным видением лицо челобитчика, «волосатое лицо с выкаченными глазами», в которое он насмерть ударил... Пробуждение «черных людей» от прекраснодушных царистских иллюзий («царь прочтет, царь выручит») выступает в романе Вс. Н. Иванова одним из ведущих тематических мотивов. Драматической кульминации достигает он в сценах «соляного»

---

«русский глашатай Христова, не униженного никем слова» («Молодая гвардия», 1968, № 9, с. 266). С таким научно-объективным пониманием расходится не только Вс. Н. Иванов. Излишества романтической идеализации Аввакума как бунтаря, правдолюбца, страстотерца, возжегшего «костер великой русской прозы», имеют место и в талантливо написанном рассказе Юрия Нагибина «Огненный протопол».

и коломенского бунтов. «Царь насунул шапку на глаза, лицо его испуганно посуровело, губы сжались, голова ушла в плечи. Юноша исчез, на белом коне сидел перепуганный жестокий владыка», — таким является народу молодой Алексей Михайлович в первом случае. Он «был уже не тот, что раньше. Его взгляд был теперь тверд и сумрачен», — так представляет писатель своего героя спустя четырнадцать лет. Ныне он не поддастся испугу, не заплачет всенародно, не падет на колени, чтобы убедить подданных, как «скорбит» его сердце в радении о них. Он твердо знает, что надлежит ему предпринять, дабы отучить «бунтовать, царя за пуговицы хватать!». И предпринимает, не дрогнув: «Бей их! — закричал, багровея, царь Алексей. — Гони, собак, в реку! В воду!» Эта неправая победа Алексея над взбунтовавшимся черным людом одержана в романе ценой «полного торжества иноземного регулярного строя», который верно-подданнически заслонил московского государя от собственного его народа. Поистине символическая сцена! И малейшего повода не оставляет она к тому, чтобы хитроумный расчет политика принимать за государственную мудрость, кичливую фанаберию — за патриотизм, речистое лицемерие — за простосердечие. И тем более причислять «тишайшего» Алексея Михайловича к тем высокородным героям современного исторического романа, которые-де «показаны во всем величии их патриотических подвигов, государственного разума, личного мужества»<sup>1</sup>.

Как ни разительно в случае с романом «Черные люди» это расхождение идейно-эстетических позиций писателя и критика, в текущей творческой практике оно являет собой не единичный пример противоречия между художественными и псевдонаучными концепциями национального прошлого. Художественная мысль, признавшая последовательный историзм социально-аналитического взгляда первым условием творческого поиска в исторической теме, может оказаться и нередко оказывается дальновиднее и зорче иных концепций, развиваемых под флагом науки. В этом красноречиво убеждает, например, сопоставление широкого, полифоничного материала, положенного большим мастером исторического романа Сергеем Бородиным в основу трилогии «Звезды

---

<sup>1</sup> «Молодая гвардия», 1968, № 9, с. 265—266.

над Самаркандом», с теми односторонними оценками Тимуровой эпохи, которые в то же самое время отстаивал историк Ибрагим Муминов в работе «Роль и место Амира Тимура в истории Средней Азии».

В посмертно опубликованном автобиографическом отрывке «Дороги» есть примечательный рассказ С. Бородин о начале своего творческого пути как исторического романиста. Из многочисленных поездок по стройкам пятилеток сложилась его очерковая и новеллистическая книга «Тридцатые годы». Со строительства Турксиба была привезена повесть «Восьмая река». И — осталась в рукописи незавершенной. «Меня уже влекла история, — объяснял писатель. — Это не было бегством от современной темы. Наоборот, в истории я хотел рассмотреть путь, по которому из далекого далека наш народ пришел к своему настоящему. Я хотел рассмотреть вдалеке прообразы того, что и ныне живет в нашем народе и что не потеряло своей актуальности, даже злободневности в текущей жизни. Я хотел увидеть далекие события глазами советского человека, распознать протцев, не навязывая им идей нашего времени, но понять события под углом зрения наших дней»<sup>1</sup>. Пять массовых тиражей, которыми в одном только 1942 году первый исторический роман С. Бородин «Дмитрий Донской» вышел в «Роман-газете», в издательстве «Правда», в Ленинградском и Куйбышевском отделениях Гослитиздата и в издательстве «Советская Колыма» в Магадане<sup>2</sup>, убедительно показали, как глубоко созвучна история патриотическому чувству современников. Аналитической мыслью и гуманистическим чувством писателя-современника изнутри просвечены идеи и образы трилогии «Звезды над Самаркандом»<sup>3</sup>, обращение к которой также хотелось бы начать со свидетельств писателя, правда, уже не о себе самом.

В интересной и содержательной беседе с корреспон-

---

<sup>1</sup> «Дружба народов», 1975, № 6, с. 265.

<sup>2</sup> См.: Л. Миль. О прозе Сергея Бородин. — В кн.: Сергей Бородин. Собр. соч. в 6-ти томах, т. I. Ташкент, Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1973, с. 23.

<sup>3</sup> По замыслу С. П. Бородин, о котором не раз доводилось слышать автору настоящей книги, трилогия «Звезды над Самаркандом» должна была стать тетралогией. Однако завершающий ее роман «Белый конь» остался неоконченным. Отрывки из него и первоначальные наброски к некоторым главам включены в шестой том собрания сочинений писателя (Ташкент, 1976).

дентом журнала «Дружба народов» о труде исторического романиста С. Бородин, вспоминая роман «Смерть Вазир-Мухтара», тонко подметил, что мастерство Юрия Тынянова «отличает удивительное умение уплотнять время»<sup>1</sup>. Думается, что эти точно найденные слова могут многое объяснить и в образном строе трилогии «Звезды над Самаркандом». Ведь и она по-своему «уплотняет» время, как ни широк при этом эпический размах повествования, в котором писатель передает движение истории, властно втянувшей в свою орбиту судьбы не просто отдельных людей, но целых народов и государств. Ослепительные вспышки этого уплотненного исторического времени доносит один из ключевых в поэтике С. Бородина образов — багровые отсветы костра, в жарком пламени которого мерещатся «пылающие города, скачущие между пожарищ всадники, битвы». Казалось бы, оно всепожирающе, это пламя, полыхающее на страницах каждого из романов, составивших эпопею, — «Хромой Тимур», «Костры похода», «Молниеносный Баязет». Но только бесчувственная ветка сгорит в нем дотла. «А народ не вязанка хвороста. Народ выстоит. И в огне выстоит!»

Так говорит один из героев второй книги эпопеи, проникаясь нетленной мудростью древних армянских книг, которые он ценой жизни спасает «от нечистых рук» завоевателей.

«И, падая с седла, успевает кинуть книгу в студеную воду, в ледяной крутящийся, крутящийся, крутящийся поток.

Совершилось чудо.

Через сотни лет земледелец, черпая воду в ручье, нашел необычный камень. Камень оказался тяжел. . .

Он увидел надпись на верхнем пласте камня. Это была книга! Пропитавшись чистойшей кремнистой водой, книга окаменела. Ныне хранится она в Матенадаране, где собраны все армянские книги, спасенные предками в темные прошлые века. И слова, написанные на ней, не смыло ни водой, ни временем. . .»

Что может «повелитель Вселенной» противопоставить этой неистребимой силе жизни, духовному величию народа, перед судьбой которого так мала и ничтожна его собственная судьба, какой бы мертвящий ужас ни

<sup>1</sup> «Дружба народов», 1971, № 10, с. 262.

наводила она вокруг? Снедаемый тщеславным стремлением увековечить себя в истории, Тимур свозит в Самарканд несметные сокровища из всех разграбленных стран, десятками тысяч сгоняет в свою столицу народных умельцев, искусных ремесленников, талантливых мастеров. «Разрушители любят созидать», — иронически роняет писатель об этой одержимости вечностью, которая так и не дается в руки его герою. «...Годы спустя объявилось, сколь бесплодно было это переселение. Мастера ли, ученые ли, оторванные от родины, в дальних краях не прославили чужой Самарканд. Не заблистало там оружие, каким славили оружейники родной Дамаск; нет книг, написанных учеными, свезенными в Самарканд, а слава их была высока в просвещеннейших городах Индии, Ирана, Армении, Аравии, на их родине». Разрушение и созидание несовместимы, тщетные попытки соединить то и другое исторически обречены — таков смысл многих драматических сцен романа «Молниеносный Баязет», третьей книги эпопеи, откуда взяты приведенные слова. . .

«Думается, что он (Тимур. — В. О.) был и проницательным политиком, безошибочно ощущавшим внутреннюю независимость своих новых подданных и понимавшим, насколько это опасно. Но проницательность Тимура имела свои пределы. Как и все тираны, он был убежден, что можно истребить недовольство, истребив недовольных. Об этом говорят, в частности, его знаменитые средства устрашения — башни из отрубленных голов и стены из обезглавленных тел»<sup>1</sup>, — размышляет С. Бородин об историческом прототипе своего героя. В романе «Молниеносный Баязет» эта мысль, воплощаясь в материи художественного образа, обретает широкое эпическое звучание. Идя вслед по пути «самоуверенного шествия Тимуровых войск» через «славнейшие города Востока», писатель мастерски создает множество картин высокого трагедийного накала, живописующих «кровь и огонь» насилия, «яростный порыв вторжения». Как «вязкое месиво», вливается войско Тимура в каждый побежденный город, «заполняя все улицы, все закоулки, все дворы. . .»

Его «политика. . . заключалась в том, чтобы тысячами истязать, вырезывать, истреблять женщин, детей,

---

<sup>1</sup> «Дружба народов», 1971, № 10, с. 266.

мужчин, юношей и таким образом *всюду* наводит ужас; . . . он всюду разрушал города, предавал их огню, а жителей замучивал насмерть»<sup>1</sup>, — писал К. Маркс о зловещей роли Тимура в мировой истории. На эти объективные выводы марксистской науки опирается художественная концепция эпохи в эпопее «Звезды над Самаркандом».

Не то в работе И. Муминова. «Безмолвие кладбища»<sup>2</sup>, которое оставлял Тимур на пути каждого из своих грабительских походов, попросту не принимается в расчет ученым-историком. Зато у него немало рассуждений о полководческом гении и государственной мудрости Тимура, его радения за науку и искусства. В свете их жестокий правитель предстает иной раз едва ли не демократом. «Его взгляд был довольно ласков», — цитирует автор, призывая в свидетели научной истины современного Тимуру историка. За ту же объективную истину принимает он и честолюбивые самовосхваления Тимура, говорившего о своих заслугах перед историей: «Врата справедливости были открыты во всех подвластных мне странах, в то же время я заботился, чтобы все пути к грабежу и разбою были закрыты»<sup>3</sup>. . . Как ни наивно такое безоглядное доверие к свидетельствам и самого Тимура, и его приближенных, в работе И. Муминова оно призвано подкрепить убеждение автора в том, что Тимур будто бы сыграл прогрессивную роль не только в истории Средней Азии, но и Московской Руси, облегчив и ускорив ее освобождение из-под татарского ига, и ряда европейских стран, которые спас от турецких завоеваний, так как своей победой над султаном Баязетом отсрочил падение Византии. Поистине непостижимо: один из самых жестоких и зловещих притязателей на мировое господство предстает таким образом устроителем справедливого мира! . . .

«. . . Не всякая историческая личность, обладающая незаурядными способностями, является действительно великой», — напоминает в этой связи историк А. П. Новосельцев, помимо всего прочего убедительно доказывая, что, стремясь придать «идеализации Тимура законченную форму», И. Муминов прибегал даже к грубым

<sup>1</sup> «Архив Маркса и Энгельса», т. VI, с. 185.

<sup>2</sup> Там же, с. 186.

<sup>3</sup> Ибрагим Муминов. Роль и место Амира Тимура в истории Средней Азии. Ташкент, изд-во «Фан» УзССР, 1968, с. 40, 25.

«источниковедческим натяжкам». И заключает далее: «При достаточно беспристрастном разборе фактического материала перед нами встает фигура второго Чингиз-хана, крупного военачальника и дипломата, прилагавшего известные усилия для обеспечения благосостояния своего «коренного улуса», но одновременно беззастенчиво грабившего и опустошавшего многие страны. Временный подъем Мавераннахра, который наблюдался в XV в., был в значительной мере обусловлен результатами грабительских войн, выкачиванием материальных богатств и людской силы из покоренных Тимуром стран и поэтому не был устойчивым. Таким образом, роль Тимура в истории и Средней Азии, и народов других стран, которые соприкасались с его ордами, является реакционной, так же как и роль его предшественника Чингисхана»<sup>1</sup>. Сказанное целиком и полностью относится и к политике Тимура по отношению к Московской Руси, союзником которой в борьбе с Золотой Ордой он никогда не был и не собирался быть. Напротив, немало сил отдавая восстановлению единства Золотой Орды, Тимур не гнушался грабежом окраинных русских земель. От татарского ига Русь, как известно, освободилась собственными силами и спустя 75 лет после смерти Тимура...

Продолжая наше невольное вторжение в сферу исторической науки, обратим внимание еще на одну мистификацию, которой частично поддался даже А. П. Новосельцев, положительно отзывавшись об «известных усилиях» Тимура, обеспечивших благосостояние его собственного «улуса». То, что он осторожно именуется «известными усилиями», его оппонентом превращено в великие «государственные дела», ради которых Тимур «оставался непоколебимым», «не щадил ни себя, ни своих сыновей, ни внуков, ни родственников». Обладая «умом государственного деятеля и полководца», он, в изображении И. Муминова, был также рачительным хозяином и строителем, знатоком и ценителем поэзии, покровителем наук, искусств и ремесел. Коротко говоря, если и приходилось ему словно бы поневоле быть «бичом своих врагов», то при этом он оставался «идолом своих солдат и отцом своих народов»<sup>2</sup>. Последние сло-

<sup>1</sup> «Вопросы истории», 1973, № 2, с. 8, 7, 20.

<sup>2</sup> Ибрагим Муминов. Роль и место Амира Тимура в истории Средней Азии, с. 22, 24, 35.

ва, правда, принадлежат не И. Муминову, а одному из историков Тимура, к которому современный ученый опять-таки питает полное доверие. И подкрепляет свою позицию ссылкой на... К. Маркса, отмечавшего: Тимур «...находился постоянно в походах, но часто возвращался в Бухару и Самарканд; он дал своему новому царству государственное устройство и законы, представляющие большой контраст с теми зверствами и разрушениями, которые по его приказам совершали татарские орды»<sup>1</sup>.

Такой ссылкой совершается очередная «источниковедческая натяжка». Суть ее в том, что приведенная цитата принадлежит не К. Марксу, а выписана им из «Всемирной истории» Ф. К. Шлоссера, которую он частично конспектировал в «Хронологических выписках». Чтобы убедиться в этом, приведем соответствующее место из Шлоссера: «Проводя жизнь в походах, Тимур часто возвращался в Бухару и Самарканд и дал своему новому государству уложение и законы, представляющие разительное противоречие с зверством, жестокостями и разрушениями, производимыми по его повелению татарскими ордами». Больше того: вполне вероятно, что и у Шлоссера эти слова также не выражают его собственной оценки Тимура, а представляют собой раскавыченную цитату или конспективный ее пересказ из более раннего историка. Предполагать так побуждает тоже своего рода «разительное противоречие» — между приведенной цитатой и тут же следующим рассуждением: «По нашему мнению, не стоит даже обращать внимания на то, что говорят о государственной мудрости Тимура, о нравственных и политических его принципах и о книгах, содержащих в себе его учение. Мы передаем только действительное, ищем прозу, истину и историю, а не поэзию и романтизм, и презираем то, что пишут льстецы. Нам известно, что Тимур возбуждал в своих ордах кровожадность и зверство, что его татаро-монголы, походившие на тигров, истребляли людей тысячами, что его сыщики шныряли во всех странах, что у него была организована целая система шпионства, причем ему необыкновенно деятельно помогали всякие дервиши, факиры и даже христианские монахи»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Архив Маркса и Энгельса», т. VI, с. 184.

<sup>2</sup> Фридрих Кристоф Шлоссер. Всемирная история, т. IX. СПб, 1863, с. 45, 47.

Можно предполагать, что такой взгляд на Тимура всего более отвечал воззрениям Шлоссера, демократически настроенного буржуазного историка, чьи труды вызывали заинтересованное внимание русских революционных демократов. Не случайно первым издателем его «Всемирной истории» в России был Н. Серно-Соловьевич, а перевод редактировали Н. Чернышевский и В. Зайцев. . .

Попытки улучшить национальную историю, облагораживать ее фигуры, которые, подобно Тимуру, выделявшемуся «своей дьявольской и бессмысленной жестокостью», были «одним из самых великих бедствий»<sup>1</sup> для целых народов, одинаково недостойны как науки, так и искусства. Патетическим языком поэзии эту мысль убежденно и страстно высказал Иван Ласков в поэме «Хромец», где есть и такие строки, посвященные придворным историкам Тимура:

В их фолиантах жизнь твоя чиста.  
Не зря чернила перьями мutilи:  
Изъяты щекотливые места,  
Уточнены суровости мотивы.

От уподобления им писатель предостерегал куда убедительней, чем ученый. «. . . Я решил показать особый тип завоевателя, некий «надчеловеческий» патологический тип, повторяющийся в веках, решил исследовать причины, ставящие подобную личность во главе государства, и само это государство — чудовищное тоталитарное образование, поглощающее все вокруг»<sup>2</sup>, — объяснял С. Бородин исходный замысел трилогии, последовательно воплощенный в ее сюжетно-тематической структуре, в системе характеров и обстоятельств. И закономерно, что именно на его традицию социально-аналитического раскрытия противоречивой диалектики исторического процесса опирался Адыл Якубов, когда создавал роман «Сокровища Улугбека», словно бы продолжая им летописание, оборванное в трилогии «Звезды над Самаркандом».

В июне 1941 года впервые за пять столетий были вскрыты гробницы самаркандского Гур-Эмира. Вскры-

<sup>1</sup> Джавахарлал Неру. Взгляд на всемирную историю, т. I, с. 352, 356.

<sup>2</sup> «Дружба народов», 1971, № 10, с. 264.

тие подтвердило легенду: внук грозного Тимура, великий ученый и правитель Мавераннахра Улугбек действительно был обезглавлен.

Что же произошло в Самарканде в тот роковой 1449 год? Какие тайны истории скрывают от нас порталы и минареты медресе Улугбека, или выщербленные ступени его знаменитой обсерватории, или надгробная плита в Гур-Эмире? Безмолвный камень веками хранит память о трагедии, и чувство приобщения к ней невольно охватывает тебя каждый раз, когда ты вглядываешься в памятники 2500-летнего Самарканда, связанные с именем Улугбека.

Сняв многовековый покров тайны, роман Адыла Якубова «Сокровища Улугбека» позволит отныне пережить это чувство еще острее. «Преданья старины глубокой», воскресшие на его страницах, не просто приближены к нам во всей своей исторической достоверности, но, обретя значение художественных категорий характеров и обстоятельств, под пером писателя получили как бы вторую жизнь. Не только о том, что и как было, узнаем мы из этого романа, но постигаем глубинную логику давних событий, их сокрытые причины и следствия, внутренние мотивы поступков, мыслей и чувств героев, выведенных участниками разыгравшейся драмы.

В центре ее — фигура Мирзы Улугбека, ученого и султана. Мудрого устода, наставника верных ему учеников, мударрисов и шагирдов, и «венценосного» правителя, испытавшего «сверх меры... и сладость и тяжесть власти», полной чашей испившего «коварство и низость» феодальной знати, бессильного рассеять «черные тучи междоусобицы»... Как герой романа Улугбек действует непосредственно лишь в первой его части, охватывающей всего несколько последних дней жизни султана — от неудавшегося похода против мятежного сына Абдул-Латифа до коварного убийства низложенного правителя. Но даже предательски умерщвленный, воровски погребенный Улугбек остается по существу главным героем и во второй части романа, повествующей о недолгом торжестве ничтожного Абдул-Латифа, «престололюбивого и жестокосердного». И дело тут вовсе не в том, что образ Улугбека, как «мальчики кровавые в глазах», является Абдул-Латифу в его «болезненных видениях» безумца, объятого страхом перед возмездием. Суть в другом. Как утверждает вторая часть романа, память

об Улугбеке, его мысль и дело упрямо пробивают себе дорогу и посреди разгула феодального мракобесия, религиозного фанатизма, торжествующих свою мрачную победу над знанием и просвещением.

Легко допустить, насколько серьезной была опасность создания идеализированного, приподнятого над эпохой и средой образа Улугбека. Отчасти такая идеализация была бы даже объяснима финальной трагедией героя, павшего жертвой реакционного заговора влиятельных феодалов, фанатичных улемов, невежественных шейхов. Ведь наше, читательское, сострадание Улугбеку тем выше, что на весах Фемиды его выдающиеся заслуги ученого-просветителя, конечно же, перевешивают деяния султана-правителя. Да и о последних он имел основания сказать примерно так, как говорит в романе: «Но, видит бог, я тратил наследство деда не для захвата земель, как внушал мне он сам, а благоустроивал города и дороги, возводил медресе и ханаки». Тем, однако, и значительно повествование А. Якубова, что оно дает художественно яркий образец последовательного социально-классового прочтения национальной истории. «Повелитель Мирза Улугбек Гураган» у А. Якубова — характер исторически обусловленный, драматический, сотканный из противоречий, в которых отпечатались время.

«Нет! Он не был ангелом. Он был правителем, властелином. И жестоким, и несправедливым бывал...» И знал за собой «слепую ярость — дедово наследство», и «гордость Тимурова внука»... Вот почему «влечение куда более могущественное, чем тихая радость науки, призывало его к битве за власть. И Улугбек покорился этому влечению», как покорялся не раз на протяжении своего сорокалетнего правления, совершая и много такого, о чем «хотел бы, но не мог забыть», за что теперь испытывает жгучий стыд, обостряющий и без того мучительное ощущение конца жизненного пути. Как мрачная тень давних лет набегаает вдруг «картина: молодой, сильный и, как все Тимуровы потомки, горячий и своевластный, он, султан Мавераннахра, он, ученый человек, избивает плетью старого строителя — несправедливо, злобно, безжалостно...» Не где-нибудь происходит эта жуткая сцена — на строительстве знаменитой обсерватории, «в тот далекий год», когда только закладывался ее

фундамент: добро бы на одном только поту — на крови и костях народа всходило великое дело.

Внутренний разлад, раздвоение личности Улугбека на ученого-просветителя, гуманиста, и султана-правителя, лишь после своего падения прозревшего до «мысли о бренности всего сущего», в том числе власти и трона, до сострадания «сырым и гонимым», питают драматизм повествования так же органично и глубоко, как внешнее напряжение событий, которые связаны с судьбой героев, спасающих то «самое великое, к чему следует питать благоговение»: разум, что «воплощается... в книге, в слове». И тем самым совершающих свой высокий подвиг верности, долга, совести...

«Что же, поддаться страху и запугиваниям, предать устода, перейти из медресе в мечеть? И шапку мударриса сменить на чалму имама — священнослужителя?»

Для нестигаемого рыцаря науки Али Кушчи (героя, колоритный образ которого восходит к исторически реальному прототипу) нет в этом вопроса. Он сделал свой выбор однажды и навсегда, едва ступил в «обитель светозарного разума» — обсерваторию Улугбека. И подобно тому, как в нем, ученике, заключено подлинное величие, истинное бессмертие его учителя, так и подвиг самого Али Кушчи стал неотъемлемым звеном в той эстафете знаний, которую он передает в эпилоге романа своим шагирдам. «Всегда помните: сокровища, где собраны жемчужины разума мудрецов, необходимы если не этим, то будущим поколениям, потомкам нашим. Придет день, когда царство тьмы рассеется и над родной землей засияет солнце... Я не теряю надежды, что успею вернуться к тому радостному дню. Если же нет, если суждено мне умереть на чужбине, то вы передадите тайну сокровищ Улугбека своим доверенным шагирдам, а они — своим. И так от наших сыновей к сыновьям наших сыновей оно и пойдет, пока не дожидется счастливого племени, при котором взойдет солнце над Мавераннахром!» — завещает Али Кушчи, вынужденный покинуть «трижды любимый» Самарканд, над которым и годы спустя не рассеялись «тучи мрака».

История не повторится. Трагедия Улугбека, ознаменовавшая кризис и предвосхитившая распад государства, на «океане крови» созданного «потрясателем вселенной», была исторически конкретным выражением своего времени. Однако это не исключает образных аналогий,

созвучий и переключек, не всегда уместных при научном изучении многовекового прошлого, но допустимых при его художественном восприятии. Так происходит в одной из самых трагедийных сцен романа, где воспроизведена «торжественная мрачность ритуала», сопутствовавшего сожжению «еретических книг», которые ученики Улугбека не успели спасти, — варварская «церемония, угодная всевышнему и поучительная для подданных, ибо ничто не укрепляет прочности власти так хорошо, как зрелища ее видимого всемогущества». Это ли не далекий прообраз костров, вспыхнувших и в нашем XX веке на городских площадях в фашистской Германии, а совсем недавно повторенных чилийской хунтой в Сантьяго? Отнюдь не произвольно такое уподобление явлений, казалось бы, не сопоставимых. Оно задано художественной логикой романа, который тем и современен, что развита в нем концепция истории пронизана чувством социального оптимизма, проникнута пафосом неприятия любого фанатизма и мракобесия, угрожающих завоеваниям человеческого разума. . .

Улугбек: «...Что есть истина, спросили однажды мудреца Абубакира Тахира Абхари, и он ответил: «Наука». «А что такое наука?» — снова спросили его. И он ответил: «Истина. . .» А я бы добавил еще: «И добро. . .»

Во славу науки, в защиту добра написан роман А. Якубова, самобытно и ярко постигающий истины народной истории.

#### 4

Определяя место романа «Сокровища Улугбека» в современном движении нашей многонациональной прозы исторической темы, уточним сказанное прежде об опоре писателя на творческий опыт С. Бородина. Вернее было бы говорить не об одном С. Бородине, но и об Айбеке, А. Кадыри, В. Яне и вообще о широкой эпической традиции советской литературы в ее многонациональном выражении. Назовем ее традицией социально-аналитического реализма, которому одинаково под силу и исследовательское проникновение в бури и драмы истории, и психологическое раскрытие человека, втянутого в водоворот, вовлеченного в необратимый ход исторического процесса. В русле этой традиции осознанный и последовательный историзм художественной мысли,

конкретно-историческое видение писателем характеров и обстоятельств своего повествования, четкость социальных ориентиров и классовых критериев, определяющих его идейно-нравственную позицию, не обедняют, как мы могли убедиться, творческого поиска, не выхолащивают в нем социологически «живой души» искусства. Не всякий социологический взгляд изначально вульгарен, и эстетике противоречит не социология вообще, а вульгарная социология. Проникая в образную ткань повествования, историческая обусловленность и социальная опосредованность характеров и обстоятельств ведут, напротив, к обогащению художественной мысли, к «человековедческим» открытиям героя, чья «диалектика души» передает противоречивую диалектику самой жизни, позволяет постигнуть личность и время в системе многообразных и многоразличных взаимоотражений. Не сложное низводится при этом до простого, а привычно простое открывается во внутренней сложности своих причинно-следственных связей и сцеплений. Оставив эпоху Тимура и тимуридов, возвратимся в этой связи в XIX век русской истории. И вспомним, до каких душевных глубин человека помогла Ю. Тынянову дойти пронизательность исторического, острота социального зрения.

Если уж говорить о русских полководцах суворовской школы, то среди первых приходит на память не Скобелев, а Ермолов, выступающий одним из героев романа «Кюхля». «Ермолов был единственный генерал, который пользовался «народностью», популярностью среди молодежи. Он был «генералом молодежи», — говорится о нем в романе, и многие эпизоды оправдывают такое отношение к генералу как к человеку благородному, вольномыслящему, независимому. Но есть рядом с ними и другие эпизоды, которые побуждают Кюхельбекера обеспокоенно поймать себя на мысли, что «тот любезный, остроумный, насмешливый Ермолов, в которого он влюбился по пути, был здесь (на Кавказе. — В. О.), по-видимому, совсем другим». Не «словами зверства смиряет», как думает поначалу наивный Кюхельбекер, «но и вправду вешает и жжет» целыми селениями, от которых по его приказу не остается «камня на камне». И держит аманатами-заложниками детей «лучших фамилий». И продает пленниц «в горы по рублю за штуку». Желчный рассказ обо всем этом скептика Грибоедова («по законам я не оправдываю иных его самоволь-

ных поступков») отзывается в сознании пылкого Кюхли началом разочарования в Ермолове. Вплоть до окончательного крушения недавнего кумира в жестокой сцене расправы над молодым и знатным, горячим и гордым горцем, который на глазах отца поплатился за бессвязные угрозы генералу, только что унизившему его приказом отдать кинжал и шашку:

«Толмач замялся.

— Переводи.

Он перевел кое-как, бормоча, пропуская слова.

Ермолов молчал, насупясь. Вдруг он кивнул ротному командиру. Тот отделился от роты и вытянулся во фронт.

— За оскорбление публичное верховной власти,— сказал Ермолов,— застрелить.

Пять солдат со штыками вперед двинулись на Джамбота.

Легкий вздох пронесся над свитой. У ворот кто-то закричал пронзительно. Вильгельм взвизгнул. На миг перед ним промелькнуло неподвижное лицо Якубовича с остановившимися глазами. Он бросился между Джамботом и солдатами. Он поднял руку вверх и что-то закричал не своим, чужим голосом.

Тогда Ермолов, вдруг ощетинаясь, шагнул к нему, схватил его за руку и просипел в лицо:

— Вы с ума сошли. Прочь отсюда»...

Упрощением и вульгаризацией было бы выискивать в драматизме этой сцены следы некоего авторского неуважения к боевым ли подвигам генерала, к русской ли воинской славе вообще. Ермолов был и остается Ермоловым — личностью незаурядной, сильной и яркой, достойной, как мы помним, дружбы многих декабристов, вдохновенных поэтических посвящений Жуковского, Пушкина, Лермонтова. Но — и в этом также заключена безукоризненная правда характера, воплощенного в романе, — человеком, который, осуществляя политику царизма на Кавказе, был не только устройтеlem присоединенных к России земель, но и усмиритеlem их коренного населения. Гроза горцев, он не мог быть в отношении к ним никем другим, как покоритеlem и завоевателем. «Политический облик Ермолова противоречив и сложен», — замечает М. В. Нечкина. Резких его контрастов не снимают и самые обаятельные черты человека «широкого кругозора и обширного образова-

ния» — ни «особая, несомненно демократическая по духу, манера обращения с людьми», ни «презрение к придворной клике и ненависть к бюрократии»<sup>1</sup>. Таким был генерал Ермолов в жизни. Таким выведен он и Ю. Тыняновым.

Не увертливое сглаживание противоречий, но безбоязненное обнажение их — единственно плодотворный путь воссоздания и постижения исторически и социально конкретного героя, тем более если он реальный деятель истории. Решение этой задачи в равной мере опирается на анализ как социальный, так и психологический, и взаимопроникновение того и другого выступит одним из условий мастерства исторического романиста. Антиисторизм начинается с волюнтаристских попыток улучшить или ухудшить историю, нарочито выпрямить или искривить пути ее развития, предвзято возвысить или унижить героев. Подобный волюнтаризм принципиально чужд как науке, так и искусству. Историю надо писать такой, какой она была, и так, чтобы личностное прочтение ее страниц, по неизбежности субъективное, не перерастало в бесконтрольный, неуправляемый субъективизм, — требование одинаково приложимое к труду ученого и к роману писателя. Без глубинного проникновения в диалектику исторического процесса не существует правды ни научной, ни художественной.

Диалектичностью правды, постигнутой художнически, и сильны те лучшие образцы исторического романа, которые в многонациональном масштабе советской литературы заложили и упрочили традиции зоркого социально-классового видения эпохи. На них опирается исторический роман и в своем сегодняшнем развитии, нередко избирая преимущественным объектом художественного исследования такие события отечественной истории, которые вызвали бурный подъем национального самосознания народов России, полнозвучно выражали единый героический пафос их освободительной борьбы.

В сложные перипетии ее погружен роман Серо Ханзадяна «Мхитар спарает» — героико-трагедийное повествование о боли и ранах армянской земли, великих страданиях и жертвах, ценой которых она самоотверженно разрывала свои вековые оковы. Несколько сквоз-

---

<sup>1</sup> М. В. Нечкина. Грибосдов и декабристы. М., «Художественная литература», 1977, с. 227, 226, 229, 230.

ных тематических мотивов сплетает писатель в сюжете романа. Патриотический мотив памяти о былом величии страны, «печальными свидетелями» которого остались «стены поросших мхом монастырей, разрушенные своды... мостов и руины караван-сараев»... Интернациональный мотив осознания народом жизненной необходимости своего единства с Грузией и Россией, которое торжествует в мажорной сцене братания разноплеменных войск:

«— Свет пришел к нам! — обнимая друг друга, кричали армяне и грузины. — Вот мы и вместе. Едина наша воля, рука об руку будем защищать наши народы!

— Едины будем отныне и навеки!

Звонившие воины неистовствовали в радостном самозабвении. Звенело все вокруг: цимбалы и трубы, барабаны и колокольцы. Звенела вся долина Куры».

С мыслью о союзе с Петром I появляется на страницах романа «Верховный властитель Сюника и Арцаха Давид-Бек» (лицо историческое), призывающий соотечественников «довести до русского царя, что хоть мы и малы числом, но вовсе не слабы и что будем для него надежной опорой на дорогах в Персию и в Багдад. Станем вести переговоры с царем, как подобает небольшому, но храброму народу, одержавшему не одну победу над врагами. Не купеческой славой похвалимся — ратными подвигами народа и его верностью отчизне и делу. Без мольбы, с достоинством предстанем». Такой же верой в Россию проникнут его последний патетический монолог, который звучит как завещание новым поколениям борцов: «Держитесь крепко за русских. Россия — звезда нашей надежды, армяне... Враги помешали, не дали ей прийти к нам на помощь, но она придет. Не слушайте неразумных, сеющих семена недоверия к России, не упускайте блага»...

Полнозвучен героический мотив ратного подвига, на который и на краю гибели отважно идут армянские воины после того, как суровая логика событий (неудачный кавказский поход Петра, вынужденное возвращение русской армии в Россию, новое нападение на Грузию османской Турции и захват ею Тифлиса) снова оставляет их один на один с исконными врагами, чужеземными поработителями. Таковы батальные сцены защиты Алидзора, который и осажденный, «словно бы прирос к отвесной скале и с головокружительной высоты своей

каменной броней и боевыми башнями будто угрожал врагу, смеялся над ним». Общепатриотический подъем, общенациональный размах борьбы переданы в романе яркими романтическими образами, не чужающимися символики и аллегоризма. Тот же Давид-Бек является перед народом на боевом коне, который, «будто сказочный, парил в воздухе, стлался, не касаясь земли. Он словно гордился тем, что несет на своей спине славу земли Армянской».

Но почему так непрочен олицетворяемый этим героем «ореол свободы», вознесшийся над армянской землей в то недолгое время, когда «освобожденная от персов страна уже начинала залечивать раны, веками разъедавшие ее истерзанное тело»? На этот вопрос отвечает еще один, на этот раз драматический мотив, вплетенный в сюжет повествования: национальное единство народа то и дело размывается изнутри социальным неравенством, которое порождает внутренний раздор, междоусобную войну. Не только от ятаганов турецких пашей погибают простые воины, рамики и сельчане, но и от руки высокородных соотечественников. И жертвой подлого заговора становится в финале романа его заглавный герой, полководец Мхитар. И в результате предательства сдается на милость янычар неприступный Алидзор. . .

Тяготая к патетической манере повествования, словам звучным и громким, писатель и этот мотив предательства обряжает в романтические одежды. «Что столкнуло его с пути? Что заставило открыть ворота Алидзора и сдать город врагу, против которого он бился неистово? Неужто такой умудренный опытом воин не понял, что спасение страны лишь в одном — в сопротивлении до последней капли крови?» — вопрошают герои романа о тысяцком Тэр-Аветисе, помня, как еще недавно он, «припав к уху коня, без страха бросался на врага, воодушевляя всех своим примером и могучим голосом». Вина тысяцкого, из-за которого происходит падение Алидзора, обретает поначалу благородную видимость «валленродизма»: ближайший сподвижник Мхитара надевает маску предателя, во имя самосохранения нации идя на соглашательство с врагом. Однако жестокое истребление армян турецкими аскярами не возвышает его до мицкевического Конрада Валленрода, а низводит до отверженного изгоя. Как «человек-призрак» является он перед народом. И не просто расплатой

за предательство воспринимается это безумие. Как яркий сполох в предгрозье, оно предвещает народную трагедию в финале, когда вместе с Мхитаром спарапетом угасает и «факел страны Армянской, зажженный Давид-Беком». Почему столь недолго горел он и так колебали его ураганные ветры? Потому, убеждает писатель всей логикой повествования, что «единство и согласие», которые только и могли «спасти... измученную родину», не всегда достигались правой ценой. Трезвая мысль Мхитара спарапета, его решимость полководца часто сдерживали себя боязнь породить «раздор на земле Армянской». Как будто можно было избежать раздоров, умиротворяя виновных в них меликов... Даже в период своего подъема фетишизированная национальная идея может породить идолопоклонство и сама превратиться в объект культового поклонения, если она лишена в жизни классовых корней, социальной опоры. И тем выше взлет национального самосознания народа, чем полнее проявляет оно себя как сознание революционное, социальное, классовое.

Этот непреходящий урок народной истории действительно утверждает герой романа Ануара Алимжанова «Стрела Махамбета». Писатель воспроизводит в нем всего «лишь один эпизод битвы, которую вел народ на протяжении многих столетий за свою свободу и равенство». Но в своем социально-историческом содержании этот «один эпизод» оказался столь значительным, что вместил в себя панораму жизни казахской степи середины прошлого века — от легендарной судьбы «поэта из черни», который своим страстным словом призывал соплеменников к преодолению вековой разобщенности, — до широких массовых картин протеста, бунта и борьбы, раскрывающих в действии образ самого народа. Психологически тонко прослеживает А. Алимжанов сложный и противоречивый процесс постепенного освобождения героев романа — в большинстве своем реальных исторических героев — от иллюзий надклассового единства нации, их духовное прозревание до выстраданной всем опытом истории мысли о единстве и братстве народов в освободительной борьбе против царизма. Примечательно, что первый проблеск ее в один из напряженных моментов духовного поиска вспыхивает в сознании поэта-воина Махамбета воспоминанием о восстании на Сенатской площади.

Тем же чувством общности исторических судеб разных народов проникнуто идейно-нравственное содержание романов Валентина Рыбина «Море согласия» и «Государь и кочевники». Ведущая тема их — политические и духовные предпосылки присоединения Туркменистана к России, в значительной степени заложенные русско-туркменскими связями и отношениями, которые особенно интенсивно развивались в первой половине прошлого века. Узловыми событиями в них были каспийские экспедиции близкого к декабристским кругам ермоловского офицера, в будущем генерала Н. Н. Муравьева (Карского) и ученого-естествоиспытателя, ссыльного вольнодумца Г. С. Карелина. Проникновение России в прикаспийские степи, через которые открывался путь на Хиву (Н. Н. Муравьев одним из первых преодолевает этот полный опасностей путь с риском для жизни), затрагивало коренные интересы туркменских племен. Из среды племенных вождей выдвигались такие убежденные поборники сближения с Россией, как действующий в обоих романах предводитель туркмен-иомудов Кият-хан. Их усилия находили понимание и поддержку передовых русских людей. Однако процесс этот не был ни простым, ни легким, и достойно поддержки то, что он изображен романистом не в бравурных тонах, не в идиллических красках. История идет крутыми путями, знает подъемы и спады. Россия действительно спасла «от поголовного истребления и вымирания многие народности», но и она «тоже сюда пришла не с пирогами», и ее миссия могла «выглядеть еще благороднее... справедливостью и разумной ласкою мы достигли бы в сих краях гораздо большего». В этих рассуждениях прогрессивно настроенных русских офицеров слышен и голос писателя, не склонного превращать своих исторически реальных героев в неких идеальных витязей. Не иначе как «в устрашение другим ханам и старшинам, кто претендовал на власть в этих краях», демонстрирует «связь и дружбу свою с русскими» Кият-хан, не без личной корысти добываясь того, чтобы имя его «с уважением произносили во всех окрестных кочевьях». И «огнем и мечом» утверждает свою «былую славу воина-полководца» генерал Ермолов, который, будучи дальновидным политиком, умеющим мыслить широко, по-государственному, активно поддерживает Кият-хана. Оба они закладывают основы русско-туркменского добрососедства, но объективный

смысл их деятельности не всегда совпадает с субъективными устремлениями. Таково одно из драматических противоречий истории, которое не боится обнажить писатель. Закономерно поэтому его стремление недекларативно обозначить иную, высшую точку зрения на события, разворачивающиеся в обоих романах. В финале романа «Государи и кочевники» ее выражает Г. С. Карелин, пророчески говоря о том, что уже «наступает время не ханов, а народа. Будущее за бедняками-крестьянами, за кочевниками. Колокол Герцена всех на ноги подымает! Всех разбудит!». . .

В сложные социальные отношения Кокандского ханства и киргизских племен, межнациональные и междоусобные распри, напряженные общественные отношения, подготовившие вхождение Киргизии в состав России, погружен роман Толегена Касымбекова «Сломанный меч». Поучительны его творческие уроки, касающиеся как несомненных обретений, так и бесспорных издержек произведения, которое новаторски прокладывает путь новому типу романного повествования в молодой национальной литературе.

Оговоримся сразу: как отчасти в романах В. Рыбина, в нем также превышен порою опасный предел описательности. Не всегда оправдано включение в действие второстепенных персонажей. Имеет место перегруженность повествования проходными эпизодами, стилистические сбивы на информационную скоропись. Вплоть, скажем, до экскурсов-справок о том, как много веков назад распадались «обширное и могучее государство, созданное эмиром Тимуром Гураганом», или общедоступных сведений об эпохе, в которую разворачивается действие романа.

Избыточность социологического комментария — главная причина того, что взаимопроникновение судьбы человеческой и народной не всегда дается писателю. Биография героя и история народа существуют как бы порознь в тех особенно главах романа, которые, живописуя Кокандское ханство, изобилуют подробностями дворцовых интриг, заговоров и переворотов. В неуправляемом потоке их лишь отдельными незатопленными островками остаются тогда исполненные неподдельного драматизма картины и сцены, как, скажем, посвящение Шералы в правители Коканда. Меч, омоченный кровью жертвенника Ашира, вручается ему, как знак ханского

благородства и радения о подданных: «Пусть упрочит бог твое счастье! Сделает незыблемым твой трон! Пришел твой черед, потомок хана, думать о судьбе народной. . .» Символическая сцена: «алые цветы расцвели на белом войлоке», «трубы и барабаны славили кровавое торжество», и под «рев карнаев» произносятся клятвенные слова, насквозь фарисейские и лицемерные. Так настанет время Шералы-хана. И, право, не столь уж и существенно знать, целиком ли создан этот эпизод по законам художественного вымысла или частично почерпнут в документальной хронике эпохи. Важно, что социально и нравственно он куда содержательнее иных информационных сведений.

Не авторские сообщения об эпохе, но самопроявления ее в сюжете, в характерах и обстоятельствах повествования придают, таким образом, роману Т. Касымбекова значение художественного постижения национальной истории. И передают в нем движение времени, исполненного бурных, переломных событий, которые дают мощные импульсы для утверждения национального самосознания народа, обогащают его социальным чувством, наполняют классовым содержанием. Необратимый этот процесс раскрыт писателем в противоречиях, преодолевая которые народная мысль пробивалась к познанию истин истории. Таковы жестокие картины межплеменной вражды; разжигая ее, искусно продлевал дни своей деспотической власти Кудаяр-хан (он же Худояр-хан, последний правитель Коканда, одно из действующих лиц романа А. Кадыри «Скорпион из алтаря»). По его повелениям «запах крови стоял над Кокандом и Ташкентом, и вода в арыках текла, смешанная с кровью. Приспешники Кудаяр-хана голодными волками рыскали по улицам и любого кипчака убивали тут же, на месте — только за то, что он кипчак».

Не счесть, сколько их было, таких вот драм народной истории, через которые пролегал выстраданный путь исторически прогрессивного национального развития. Одна из кульминационных точек его — восстание против кокандского хана. Жаркое пламя этого восстания раздули, соединившись вместе, киргизы и кипчаки. День ото дня оно набирало силу, охватывая все новые и новые земли, и непосредственно в ходе борьбы, ускорявшей распад родовых и племенных связей, исподволь вызревала в людях мысль о единстве угнетенных, рос их про-

тест против ханского произвола. Все это — реальные психологические сдвиги, прослеженные писателем в динамике становления, в диалектике противоречий, вошедших как в нравственный опыт личности, так и в социальный опыт народа. Соединение того и другого создает историческую перспективу, знание которой позволяет писателю вершить свой суд над прошлым, ставить перед лицом этого суда не только судьбу человеческую, но и историю нации, не боясь приговора архаичным чертам давнего быта, косным традициям старины. В них зорко увиден один из первоисточков многих национальных драм, разлада и междоусобиц. «Седобородых стариков и юнцов объединяло одно желание, одно чувство. Честь! Во имя одного этого слова стеной нерушимой вставляли кочевники, во имя этого слова горели города и сталкивались в кровавых битвах племена и народы. В слове этом сила кочевников — и беда их. . .»

Именно: сила и беда одновременно — пронизательная мысль писателя не довольствуется пассивным созерцанием прошлого, стремится постичь историю народа в единстве всех ее слагаемых.

Столь же последовательно историчен и неукоснительно объективен Т. Касымбеков при непосредственном изображении хода событий, по преимуществу батальных, которыми сопровождалось вхождение Киргизии в состав России. Социальная четкость, классовая определенность оценок убедительно следуют из самого характера, направленности писательского живописания, свободного от однозначных художественных решений. «Сила! Вот и все его право! Исстари так ведется — кто сильнее, у того и все права. Силой можно белое превратить в черное, а черное в белое. Остановит силу только сила», — говорится в одном из эпизодов о русском губернаторе в Ташкенте. Исторический прогресс — и в этом, можно сказать, заключена сквозная мысль романа, — неостановим, но он прокладывает себе путь не по восходящей безукоризненно прямой, знает крутые повороты и резкие перепады. Прогрессивный акт вхождения в состав России, отвечавший коренным жизненным нуждам и интересам киргизских племен, открыто сопровождался и применением силы, и проявлением насилия. Как иначе назвать наступление пушек на «средневековые глиняные дувалы» Маргелана? Или шквал артиллерийского огня, обрушенный на Андижан? «Лежавший под

легким покровом пушистого снега тихий город в мгновение ока превратился в ад крошечный. Черная пыль взметнулась к небу, один за другим вспыхивали и горели дома. С грозным гулом рушились минареты». Когда после отчаянного сопротивления Андижан пал, император Александр II распорядился выделить почти сто тысяч рублей золотом «за счет побежденных для вознаграждения особо отличившихся офицеров по усмотрению фон Кауфмана. «Дай бог, чтобы вторая часть экспедиции удалась так же хорошо и без значительных потерь», — сказано было в императорском поздравлении». Вот случай, когда и справка, уместно вмонтированная в сюжет повествования, становится необходимым звеном, невычленимой образной «ячейкой» художественного целого. В смысловой ее многозначности заключен и такой социально-исторический урок прошлого, как признание за царизмом каких бы то ни было освободительных заслуг. Не в лаврах освободителя выступает и действующий в романе Искебул-паша, как называют в народе генерала Скобелева. На его глазах и по его приказу вершатся расправы над мирными жителями киргизских селений, заревами пожаров отмечен путь его карательного отряда. А вслед ему подымается мутная волна предательства, на которой всплывают честолюбивые халифы на час и просто отщепенцы, наживающиеся на бедствиях родного народа. Намеренно разжигая темные инстинкты, именно их отличает Скобелев своей милостью, на них опирается в действиях колонизатора. Горькой и многозначной иронией полны в этой связи заключительные строки романа. Они о том, как ловкий бий хитроумно заполучает свидетельство, удостоверяющее его верноподданность «по отношению к русским властям», и эта бумага «вплоть до появления русской администрации, дала ему как особый указ, полученный от царя, возможность и право властвовать над простым народом». Так, если прибегать к социологическим определениям, в сюжете повествования получает свое образное завершение постоянный для писателя мотив «двух наций». И подобно тому, как киргизские бии не представляют собой всего народа, так и генерал Скобелев не являет всей России.

Политике колонизатора противопоставлены демократические и гуманистические убеждения ученого-ориенталиста, за которым стоит передовая, прогрессивно мыс-

лящая Россия. Жаль, что он персонаж более рассуждающий, чем действующий, но в словах его немало не только сиюминутной обличительной правды о варварском «уничтожении беззащитных женщин и детей», которое «невозможно считать геройством», но и непреходящей исторической правды о духовной самобытности народов, призванных обогатить друг друга: «Туркестан считается колыбелью древних восточных цивилизаций... веками эта область, так сказать, варилась в собственном соку. И трудно ее жителям вступить в сношения с другими народами. Иная цивилизация, иные порядки, иное отношение к действительности, иная борьба,— вот что откроет им глаза. Вынудит к собственным, привычным, укоренившимся обыкновениям присоединить обычаи, я имею в виду добрые обычаи, другого народа. И это обновит их жизнь, волеет новые силы. Но и тот, другой народ получит при том свою пользу. Для России большая польза в том, что в ее лоно, в ее широкие объятия заключен будет новый край».

На ином материале истории постигает ее уроки Владимир Короткевич в романе «Колосья под серпом твоим». Воссоздавая предгрозовую атмосферу восстания 1863 года, охватившего, как известно, Литву и Белоруссию и вызвавшего в них широкие крестьянские движения, писатель сосредоточивает свое преимущественное внимание на духовном поиске действительных и вымышленных героев, который приводит их не просто к осознанию долга перед народом, но к его интернациональному пониманию. Изнутри прослеживая этот сложный и напряженный поиск, В. Короткевич последовательно расширяет границы повествования, самим развитием сюжета стремясь передать движение общественной мысли. Так семейный роман постепенно перерастает у него в роман социальный, емко вбирающий в себя все новые и более широкие пласты исторического бытия нации. Здесь и внешне недвижимый, но исполненный внутреннего непокая быт помещичьих усадеб, куда проникают свободолюбивые идеи декабристов и петрашевцев, врываются голоса Герцена и Чернышевского. И стихия гнева и бунта, исподволь назревающих в глубинах крестьянской жизни. Здесь, наконец, и неутомимые идейные искания передовой молодежи, идущей к своему гражданскому самоутверждению на революционно-демократических позициях. Все это дано писателем в тугом сплетении соци-

альных, нравственных, идеологических противоречий. В преодолении их складывается духовная история личности, формируется революционно-демократическое сознание поколения, вынашивающего свою высокую «правду мыслей, чувств, любви» в жестокую и мрачную пору николаевской реакции, символом которой стали шпицрутены и полосатые будки.

Этому устрашающему символу герои В. Короткевича противопоставляют патриотический идеал «свободы, вольной Отчизны на вольной земле», раскрытый в романе в его широком интернациональном содержании. Оно для писателя — непреходящая правда истории, суровыми ветрами которой овеяны такие невыдуманные фигуры повествования, как Кастусь Калиновский и Тарас Шевченко, как Зыгмунт Сераковский, Валерий Врублевский и Ярослав Домбровский. Ведь драматическая эпоха восстания 1863 года не просто повторила великий призыв польских и русских революционеров начала века к борьбе «за вашу и нашу свободу», но углубила его социально, связала с задачами крестьянской революции, приобщив к нему революционных демократов Белоруссии, Литвы, Украины.

Хронологически действие романа В. Короткевича завершается в дни оглашения царского манифеста об отмене крепостничества. Тем же временем датируется начало романа Винцаса Миколайтиса-Путинаса «Повстанцы», как и все творчество писателя, ставшего достоянием литовской классики. В литовской литературе советского периода «Повстанцы» — первый и пока что единственный исторический роман эпопейного типа. Второй том романа остался неоконченным, но замысел его получил в написанных главах столь полное воплощение, что мы вправе говорить о целостной панораме эпохи, воссозданной писателем, о последовательной концепции личности, народа и истории, вытекающей из целенаправленного изображения восстания 1863 года «как стихийного проявления потенциальных возможностей литовского народа в его многовековой борьбе за экономическое, социальное и национальное освобождение»<sup>1</sup>. Преимущественное внимание, отданное бытописанию крестьянской жизни в первом томе романа и повествованию о событиях восстания как широкого крестьянского движения во втором,

---

<sup>1</sup> «История литовской литературы». Вильнюс, «Вага», 1977, с. 461.

неизменно сопрягалось с плодотворным стремлением писателя дать как можно более глубокий социальный срез всего литовского общества, вовлечь в сюжетное действие широкие и разные слои не только крестьянства, вышедшего из крепостной неволи, но дворянской аристократии и мелкопоместного дворянства, либеральной и демократической интеллигенции, духовенства, нарождающейся сельской буржуазии. В связи с этим повествование крайне многолюдно и примат социальной типологии героев в нем несомненен, но это не нивелирует индивидуального, личностного многообразия характеров и судеб. «Одними бедами и заботами жили шиленайские пахари, владели одинаковое крепостное ярмо, понукаемые плетками и розгами помещичьих управителей, приказчиков и кнutoбойцев, а все же каждый был иным, чем его сосед» — не только к крестьянской, но и к любой другой социальной среде, представленной в романе, относятся эти слова.

Намеренный акцент на особенном, неповторимом, самобытном в характере героя имел для писателя не просто специфическое, художническое, но прежде всего программное идейно-эстетическое значение, идущее от стремления показать восстание против царизма, обманувшего крестьян, как «мятеж против пут, сковывающих душу человека, против деспотизма, подавляющего все благородные устремления, против унылого существования» людей в замкнутом кругу бездуховности. Отсюда берет начало постоянный в романе мотив осознания человеком своего личного достоинства. Защита его обретает значение социального протеста против бесчеловечных условий крепостничества, его вчера еще открытых, а ныне замаскированных форм и порождаемой им психологии, как господской, так и холопией. «...Никому больше не позволю себя плетками и розгами полосовать», — отчаянно клянется крестьянский парень, стихийно избирающий разбойный путь мести. «Какая темная жизнь у этих униженных, обездоленных людей! И все-таки — сколько в них стойкости, трудолюбия, сил, жизнерадостности! Дай им только учение, свет, хорошую книгу в руки — и не сломить их никакому рабству, не раздавить никакому игу! Вот каковы люди Литвы!» — пылко восклицает ксендз Мацкявичюс, и словами его обозначен второй важнейший мотив романа, который развивается

параллельно первому. Подобно тому, как человек осознает себя личностью, народ осознает себя нацией. Пробуждающееся в нем чувство национального достоинства заявляет о себе лозунгами не только земли и воли, но и свободы родного слова, создания литовской газеты, книги, школы. Культурнические по форме, они глубоко социальны по содержанию и направлены против царских властей, которые «хотят, чтобы народ был темным; чтоб не знал даже имени своей нации, своего края».

Однако и осознание себя нацией не устраняет в народе глубоких классовых противоречий, с особой остротой проявившихся в ходе борьбы: роль шляхтичей и крестьян в ней различная, «да и цели восстания они понимают по-разному», хотя поднялись вместе «проливать кровь за свободу отчизны». Не «Жечь Посполита от моря до моря!», не польско-литовское государство в границах, существовавших до разделов Польши, но антикрепостнические требования земли без выкупа и повинностей — главное, что направляет движение крестьян и подрывает тем самым иллюзии надсоциального единства нации, надклассового мира между шляхтой и крестьянством на время восстания, которые рьяно исповедует в романе один из шляхетских либералов. В реальном ходе борьбы, воспроизведенном романистом, именно несовпадение социальных задач, политических целей ослабляет и подрывает восстание, вызывает размежевание его руководства и участников на «красных» и «белых», ускорившее общий разгром.

Но и в трагедии поражения было величие уроков. Среди других — урока интернационализма, который также, идя по следам народной истории, утверждал своим романом В. Миколайтис-Путинас. Мятежный образ украинского Кобзаря неотступно живет в памяти ксендза Мацкявичюса. Действенный отзвук получают в его сознании идеи Герцена и Чернышевского, польских революционеров. «В одиночку ничего не сумеем добиться, а вместе с поляками сделаем немало. . . Поднимутся бедняки Украины, Белоруссии, наверно, и всей России. Тогда мы одержим победу», — проповедует он в канун восстания. «Вы — просветитель и вождь белорусских мужиков, однако вас заботит судьба не только Белоруссии, но и Литвы. История соединила наши народы совместными войнами, горестями и радостями. Сфера моей

деятельности уже, чем ваша, но и меня заботит будущее людей, угнетаемых царской властью и помещиками... Восстание ведь будет общей борьбой наших и, наверно, всех народов Российской империи за землю и свободу», — жарко доказывает Кастусю Калиновскому. А сменив сутану священника на конфедератку повстанца, сражается плечом к плечу с Зыгмунтом Сераковским, возглавив после его гибели — это уже за пределами написанных глав — повстанческое движение в Ковенской губернии. Более других персонажей романа ксендз Мацкявичюс всегда «в гуще народной», откуда выносит и это высокое интернациональное чувство, которое стало стержнем его идейных убеждений. Таким образом, будучи героем исторически доподлинным, в действительности одним из самых решительных и последовательных предводителей литовских крестьян, Антанас Мацкявичюс привнес на страницы повествования социально типические черты патриота и интернационалиста, которые реально отличали деятелей восстания, представлявших его радикальное, революционно-демократическое крыло. То самое, которое выдвинуло Ярослава Домбровского и Валерия Врублевского, всего несколько лет спустя ставших генералами Парижской Коммуны. «Традиции борьбы за национальное освобождение были так сильны и глубоки, что после поражения на родине лучшие сыны Польши шли поддерживать везде и повсюду революционные классы; память Домбровского и Врублевского неразрывно связана с величайшим движением пролетариата в XIX веке...»<sup>1</sup> — писал В. И. Ленин.

Высокий интернациональный пафос, прозвучавший в повествованиях В. Миколайтиса-Путинаса, В. Короткевича, во многих других произведениях, неотделим от ведущего идейно-наступательного пафоса советского исторического романа в целом. Силой своих идей и образов он ярко утверждает величие традиций революционно-освободительной борьбы, на основе которых спланивались народы России, осознавали несокрушимые идеалы дружбы и братства. В неразрывной цепи памяти народной это еще один важнейший завет истории, который исторический роман утверждает в сознании современных поколений.

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 7, с. 237.

# V

## К спорам о жанре Вопросы поэтики

1

Интенсивный рост исторического романа, наблюдаемый в 60—70-х годах, нуждается в постоянном внимании литературоведения и критики, в проблемном анализе его обретений и потерь в свете общих закономерностей и тенденций многонационального литературного процесса. Немало ценных наблюдений, научно и творчески перспективных выводов, касающихся теории и поэтики исторического романа, содержится в монографиях С. Петрова и Ю. Андреева, в книге Г. Ленобля, которые остаются пока что последним, но по-прежнему авторитетным словом в этой области. Однако материал этих исследований ограничен периодом 20—50-х годов и охватывает главным образом русскую прозу. Плодотворный же опыт исторического романа 60—70-х годов<sup>1</sup>, во всем его широком многонациональном богатстве, по существу не систематизирован и не вовлечен в сферу сравнительно-типологического анализа. За немногими исключениями, как, скажем, книга В. Баранова «Время — мысль — образ» (1973), современного состояния исторического романа касаются в основном текущие критические обзоры, отдельные статьи и рецензии в периодике (среди их авторов постоянством своих творческих интересов заметно выделяются М. Бойко, А. Латынина, Б. Хотимский). Задачи оперативного отклика на журнальные или книжные новинки естественно выдвигаются в них на передний

<sup>1</sup> Настоящая книга находилась уже в производстве, когда в издательстве «Современник» (М., 1980) вышло обновленное переиздание монографии Сергея Петрова, названной «Русский советский исторический роман». Предпоследняя ее глава, написанная А. И. Пауткиным, посвящена историческому роману 60—70-х годов.

план, конкретные оценки отдельных произведений довлеют над типологическими обобщениями. Отсюда — непрозрачность ряда актуальных и сложных проблем, накапливающихся по мере развития исторического романа. И среди них такой важнейшей проблемы: насколько теоретически правомерно выделять исторический роман в самостоятельный литературный жанр?

Ответить на этот вопрос вряд ли возможно, не вторгаясь предварительно в область эстетической и литературоведческой теории.

Разрабатывая теорию литературных родов и видов, В. Г. Белинский особо «почетное место» отводил роману как «эпопее нашего времени». «Роман, — писал он, — может брать для своего содержания или историческое событие... или роман может брать жизнь в ее положительной действительности, в ее *настоящем* состоянии... Задача романа, как художественного произведения, есть — совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца — до животворной идеи, сделать сосудом духа и разума внешнее и разрозненное. От глубины основной идеи и от силы, с которою она организуется в отдельных особенностях, зависит большая или меньшая художественность романа»<sup>1</sup> (курсив мой. — В. О.). Обратим внимание: история и современность поставлены Белинским рядом, в одном перечне равноправных слагаемых, образующих романное содержание.

В исторических судьбах реализма «почетное место» романа столь внушительно, а его возможности в масштабном, объемном, синтетическом изображении действительности столь неисчерпаемы, что Томас Манн впал даже «в искушение опрокинуть соотношение между романом и эпосом, утверждаемое школьной эстетикой, и не роман рассматривать как продукт распада эпоса, а эпос — как примитивный прообраз романа»<sup>2</sup>. Еще дальше в этом направлении пошел В. Диепров, исследуя черты романа XX века. Согласно его концепции, роман является самостоятельным родом литературы и рассматривается как синтез художественных форм эпоса,

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во АН СССР, 1954, с. 39—40.

<sup>2</sup> Томас Манн. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., Гослитгиздат, 1961, с. 279.

лирики, драмы. «В романе старые поэтические роды больше не существуют как таковые, они даны, если употребить выражение физиков, в «состоянии связанности». Рассматривая поэтические силы романа в их раздельности, мы разрушили бы ту структуру, которую желаем познать. Поэтическая сфера романа в своем роде трехмерна — она складывается не только из эпического, но также из драматического и лирического измерения. Мы не находим в современном романе эпического самого по себе, не «упакованного» в некую систему отношений с другими поэтическими началами, сама реальность в романе — это уже не эпическая, а некая более динамическая, движущаяся во многих плоскостях реальность»<sup>1</sup>.

Не будем возвращаться к аргументации, указывавшей на спорность «родовой теории» романа, выдвинутой В. Днепровым, — на рубеже 50—60-х годов об этом немало писалось в критике. Но даже не принимая эту концепцию, нельзя не согласиться, что стремление вывести роман за скобки поэтических родов покоилось отнюдь не на своеволии исследователя. Оно исходило из осознания ведущей роли романа в движении мирового искусства, беспредельности его познавательных и эстетических ресурсов, философского, социально-аналитического, нравственного потенциала. Тем меньше, стало быть, оснований допускать обратную крайность — лишать роман его видовых отличий, которые в совокупности содержательных и формальных признаков позволяют сохранить за ним понятие жанра.

Но как в таком случае быть с романом историческим? Скажем об этом, намеренно идя на полемическое заострение мысли: в определении особенностей исторического романа важнее всего исходить из того, что он сначала *роман*, а потом уже *исторический*. Иными словами, если отделять его от «просто» романа, то доминантой здесь будет скорее признак тематический, нежели жанровый. Исторический роман — это роман об истории, который, однако, не дублирует научный труд, не довольствуется повторением данных исторической науки, но постигает общий с нею материал по законам художественного пересоздания действительности. Назы-

---

<sup>1</sup> В. Днепров. Черты романа XX века. М.—Л., «Советский писатель», 1965, с. 496.

вать его жанром можно лишь в том условном и неточном литературоведческом смысле, в каком мы в повседневном критическом обиходе и впрямь говорим о жанрах приключенческого или научно-фантастического, социально-психологического или семейно-бытового романа. Ведь строго рассуждая, ни один из них жанром не является, но каждый проявляет себя как разновидность единого эпического жанра, как устоявшийся тип, содержательная форма романного повествования. Так происходит и с романом историческим: ни содержание, ни форма не дают оснований выделять его в некий самостоятельный и особый вид эпического рода, развивающийся по своим собственным имманентным законам. Таковых попросту не существует. Образная же специфика много-различных повествовательных форм исторического романа определяется не жанровой их «пропиской», а тематической принадлежностью, то есть своеобразием жизненного материала, извлеченного в историческом прошлом и положенного в основу произведения.

Дробность жанровых дефиниций ни к чему еще и по той хотя бы причине, что она не знает предела. Едва мы выделим исторический роман в самостоятельный жанр, как, следуя логике, будем вынуждены тут же принять полемическое «уточнение термина», предложенное Г. Леноблем. «В обширных просторах художественно-исторической литературы едва ли не каждый жанр имеет своих посланцев», — размышлял критик, считая допустимым понятие «исторические жанры»<sup>1</sup>, которым, помимо романа, охватывались бы также повести, пьесы, поэмы. Но ведь — продолжим перечень — исторически по теме бывают еще рассказы и новеллы, лирические стихотворения и баллады. Что же, все это жанры?

Да и сам исторический роман внутри самого себя не есть нечто единое и цельное. Как мы могли убедиться на примере многих произведений, рассмотренных в предыдущих главах, и он, в свою очередь, дробится на отдельные формообразования, которых в действительности намного больше, чем полагает, к примеру, Г. В. Макаровская, выделяя в работе «Типы исторического повествования» (Саратов, 1972) лишь собственно роман и роман-эпопею. Углубляя этот опыт классификации со-

---

<sup>1</sup> Г. Ленобль. История и литература. М., «Художественная литература», 1977, с. 259, 260.

временного советского исторического романа, А. И. Филатова говорит о романах историко-биографических, военно-исторических, историко-революционных, романах-хрониках, исторических повествованиях и исторических эпопеях. За всеми этими «примелькавшимися определениями», замечает она, стоят также «романы, представляющие собой широкие эпические полотна, романы социально-психологические, философские и лирико-философские, романы, которым придана форма мемуаров, романы с сильной публицистической и сатирической направленностью». Если и их следует называть жанрами, то не окажется ли в таком случае жанров почти столько же, сколько произведений?

Цитируемая статья «Современный советский исторический роман (вопросы классификации)» не дает прямого и четкого ответа на этот вопрос. Более того: определение «жанр» то и дело срывается с авторского пера, сопровождая наименование едва ли не каждого типа исторического романа. И все-таки, если не цепляться за слова, а вести речь о сути, то внутренняя логика авторской аргументации объективно подводит нас к заключению, которое можно сформулировать так: классификация исторического романа по проблемно-тематическому признаку «играет примерно ту же роль, какую выполняют вошедшие в современный критический и литературоведческий обиход определения «военный роман», «деревенская проза» и т. д.». Она «позволяет расчленивать историческую прозу на достаточно крупные группы»<sup>1</sup>, но, при всех различиях между ними, ни одна из этих групп — типологических форм и внутритематических разновидностей исторического романа — не несет в себе признаков собственно жанровых, которые принципиально отличали бы ее от романа вообще.

Не в силу ли непроявленности жанрового начала в образной структуре исторического романа так зыбки и неопределенны бывают подчас границы, отделяющие его от романа о современности? Это по-своему сказывалось в позиции С. Злобина, предлагавшего закрепить за историческим романом такое определение, которое практически устраняло понятие романа о современности. «Я определяю исторический роман не как противоположность *современному*, потому что самое понятие «история»

<sup>1</sup> «Русская литература», 1977, № 4, с. 193, 187.

не может быть противопоставлено понятию «современность». Настоящее и прошедшее — это не противоположности. История не прекратилась вчера, для того чтобы начаться снова сегодня. Она представляет собой единый процесс. Говоря об *историческом* романе, мы должны понимать под этим понятием роман не только о давно прошедшем и вовсе не обязательно — о давно прошедшем. Исторический роман определяется совсем иной спецификой». И заключена она, по мысли писателя, в том, что «историческое художественное произведение, повествуя о жизни и событиях той или иной эпохи, стремится поставить в центре те события, которые оказали значительное влияние на дальнейшую жизнь и судьбу больших человеческих масс, классов и целых народов. Исторический роман охватывает узловые моменты в истории этих народов, вскрывает движущие силы, движущие пружины событий, показывает закономерности и взаимосвязи, которые имели решающее значение для того или иного исторического поворота»<sup>1</sup>. В ряду исторических романов, названных для подтверждения этой мысли, значились «Тихий Дон» и «Поднятая целина», «Хождение по мукам» и «Молодая гвардия» — едва ли не «любое крупное произведение, дающее широкую картину эпохи. Какой-либо конкретный смысл термин «исторический роман» при таком применении неизбежно утрачивает»<sup>2</sup>.

Крайность? Разумеется, хотя, заметим попутно, бесполезная с той точки зрения, что предложенное С. Злобиным определение, не выдерживая соприкосновения с опытом исторического романа, включая и творческий опыт самого писателя, целиком и полностью приложимо к понятию историзма, который на примере романов эпической типа или тяготеющих к эпосе верно и глубоко охарактеризован как историзм осознанный, последовательный, всепроникающий.

Иной, прямо противоположный взгляд на исторический роман развивал в то же самое время К. Гамсахурдиа. Поскольку ни Л. Толстой, ни Флобер, рассуждал он, не называли «Войну и мир» и «Саламбо» романами историческими, то не обязательно и нам сегодня

<sup>1</sup> С. Злобин. О моей работе над историческим романом. — В сб. «Советская литература и вопросы мастерства», вып. 1. М., «Советский писатель», 1957, с. 145—146.

<sup>2</sup> Г. Ленобль. История и литература, с. 107.

сохранять этот термин. «Если писатель данной эпохи нашел себе тему, которая корреспондирует с запросами своей эпохи, то он пишет современный роман»<sup>1</sup>.

Итак, в первом случае все значительные крупномасштабные романы отнесены к историческим, во втором — к современным. Но вот наглядный урок, подтверждающий, что и полярные крайности зачастую сходятся. «Все дело, если разобраться, сводится к тому, что чисто словесным способом снимается серьезный, принципиальный вопрос о специфике исторического романа, о его реально существующих особенностях», — писал Г. Ленобль, пронищательно уловив в обеих точках зрения своеобразную реакцию писателей на догматическое истолкование современной темы в узких календарных границах, на «довольно многочисленные вульгаризаторские рассуждения, которые... были фактически направлены против исторического романа как необходимого и действенного жанра (для Г. Ленобля он всегда оставался жанром. — В. О.) нашей современной литературы». Против таких вульгаризаций и была направлена его защита общепризнанного, оговаривался автор, понимания исторического романа как романа «о прошлом, о людях и событиях, отошедших в прошлое».

Не слишком ли аксиоматична, однако, эта истина, которую столь горячо отстаивал критик в споре с двумя авторитетными мастерами исторического романа? С нашей сегодняшней точки зрения, возможно, что так. Но не забудем, во-первых, той ситуации, которая имела место в литературе конца 50-х годов «в результате неправильного осмысления призывов к изображению современности»<sup>2</sup>. А во-вторых, учтем, что некоторые истины, которые ныне кажутся нам аксиомами, потому ведь и стали таковыми, что укоренились в нашем сознании как итоговые выводы дискуссий прошлых лет. Спор Г. Ленобля с С. Злобиным и К. Гамсахурдиа — из дискуссий такого рода. Расширение эпических плацдармов и художественного многообразия исторического романа, усложнение, «утончение» его связей с современностью, усиление современного идейно-нравственного звучания — все это, чутко предугаданное как ведущая тенденция развития, обостряло потребность в гибких, но

---

<sup>1</sup> «Дружба народов», 1959, № 7, с. 213—214.

<sup>2</sup> Г. Ленобль. История и литература, с. 109, 105, 108.

точных терминологических определениях, которые надежно служили бы теоретическим обобщениям нового опыта, играя роль безотказного аналитического инструментария.

В поисках его еще раз обратимся к труду Г. Лукача, в котором много внимания отдано и проблеме жанровой определенности исторического романа. При научном подходе к ней «вопрос может быть поставлен только так: есть ли в основе исторического романа какие-нибудь жизненные факты, специфически отличные от тех, что являются предметом изображения для всякого романа вообще?». Ответ на поставленный вопрос, считал автор, «может быть только отрицательный»<sup>1</sup>, ибо тот исследователь, «кто понимает задачу разработки марксистской теории жанров всерьез, тот, кто признает существование определенного жанра лишь там, где налицо своеобразное художественное отражение определенных жизненных фактов, не сумеет привести никакого основания для обособления в особый специфический жанр тех произведений эпического или драматического характера, которые представляют собой обработку исторических тем. Существуют, само собой разумеется, отдельные специальные задачи, вытекающие из занятий историей. Но все эти специфические задачи не имеют и не могут иметь такого веса, который заставил бы нас признать существование особого *художественного жанра* исторической поэзии, исторической (художественной) литературы».

Так категорично звучал теоретический вывод Г. Лукача, тем более обоснованный, что фундаментальной опорой ему служила история мировой литературы. На всем ее протяжении исторический роман не обрел тех коренных особенностей художественного претворения действительности, глубинных закономерностей развития, которые допускали бы его обособление «от судьбы романа в целом»<sup>2</sup>. «Действительно, — заключал исследователь, — анализ творчества великих писателей-реалистов показывает, что в их историческом романе не появлялось ни одной существенной проблемы композиции, характеристики и т. д., которой не было бы в их других романах... Основные принципы везде одни и те

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1938, № 7, с. 49.

<sup>2</sup> Там же, 1937, № 12, с. 147.

же, и они определяются одинаковостью цели: изобразить в повествовательной форме определенные стороны общественной жизни во всей их полноте... И вообще нельзя найти ни одной существенной проблемы ни в содержании, ни в форме, которая встречалась бы *только* в историческом романе»...<sup>1</sup>

Последнее утверждение Г. Лукача требует, однако, уточнений. Исторический роман знает все же проблемы, которые существенны для него куда более, чем для любой другой типологической разновидности большого эпического повествования. Речь идет о мере документализма исторического повествования, о роли документа в его образной структуре, о характере взаимодействия документа и творческого воображения писателя, реального факта и домысла или вымысла.

Как атом «моделирует» строение Солнечной системы, так и в историческом романе, который, как правило, опирается на события и судьбы, документально засвидетельствованные, имевшие место в действительности, угадываются «модели» многовариантных соотношений факта и вымысла в литературе<sup>2</sup>. Иногда они обнажены, открыты настолько, что легко даются первому наблюдению. Иногда, не обнаруживая себя в непосредственных коллизиях сюжета, восходят лишь к начальному замыслу писателя и глубоко спрятаны в социальном или психологическом подтексте повествования. Но в любом случае «чистый» вымысел исторического повествователя не осуществим так же, как вечный двигатель. Мягко говоря, Юрий Нагибин попросту лукавит, когда уверяет нас, будто все его рассказы о Чайковском и Рахманинове, Третьяковском и Пушкине, Лескове и Тютчеве созданы «методом предельно скудного знания материала», что этот метод, счастливо найденный им, «определен раз и навсегда: ничего не знать...». Сам же он и выдает тут же свое лукавство, признаваясь, что с детства жил музыкой Чайковского, что она была частью его существа, что в глубине его «сознания таились, оказывается, и разные мысли о Чайковском, о вечном одиночестве этого редкостно общительного человека, о мужестве, с каким он

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1938, № 7, с. 49.

<sup>2</sup> Не случайно поэтому исторический роман стал одним из «героев» дискуссии о факте и вымысле в литературе, проведенной журналом «Литературное обозрение» в 1978—1979 гг. (1978, №№ 2, 4, 6; 1979, №№ 3, 5, 7).

шел трудной дорогой непонимания и непризнания, о верности своему тону, с которого его не могли сбить ни «группа пяти», ни Рубинштейн, ни поклонники, ни злопыхатели...». Значит, не так уж и «мало интересуется» писателя история, и если она «лишь канва»<sup>1</sup> для его собственного узора, то этот узор вышивается не по безудержной прихоти бесконтрольной фантазии. Вымысел всемогущ, но не своеволен, беспределен, но не беспочвен. Взаимодействия его с фактом многогранны и многоразветвленны, сложны и опосредованны ничуть не меньше, чем «взаимоотношения» искусства и действительности в целом.

Даже парадоксальные сюжетные ситуации, фантазмагорические сцены и химерические эпизоды в романах Булата Окуджавы опираются, как мы могли убедиться, на документальные свидетельства истории. Сочиненность их не скрывается, подчас афишируется намеренной шаржированностью, гротескностью, плакатностью изображения. Но и при этом мистифицирующая фантазия писателя не произвольна. Вымышленные Сергей Мятлев и Лавиния Ладимировская из «Путешествия дилетантов» имеют своих доподлинных прототипов. То же — в «маленьких романах» Яана Кросса. Версия о крестьянской родословной генерала Михельсона исторической наукой не отрицается, но и не признается доказанной. И закономерен поэтому вопрос критика Ю. Смелкова к писателю: взялся бы он за «Имматрикуляцию Михельсона», зная наверняка, что екатерининский вельможа не был беглым крепостным? «Честно говоря, — рассказывает критик, — я ожидал утвердительного ответа, ибо коллизия повести исторична по существу, и, стало быть, писатель мог использовать свое право на вымысел. Но Кросс ответил «нет» и прибавил, что если бы версия была опровергнута, он просто поискал бы другой факт, более достоверный. Писатель не спорит с документом, но исследует его и от него отталкивается»...<sup>2</sup>

Красноречивые примеры. И легче всего было бы сделать напрашивающийся из них вывод о диктате документа, который испытывает на себе исторический романист, о подавлении его творческого воображения, вы-

---

<sup>1</sup> Юрий Нагибин. Литературные раздумья. М., «Советская Россия», 1977, с. 69, 62, 63, 66.

<sup>2</sup> «Литературное обозрение», 1974, № 6, с. 37.

мысла реальным фактом. На это в первую очередь опираются те определения исторического романа, которые настаивают на его жанровой самостоятельности. «...Обязательным качеством исторического романа является большая степень документальности событий и лиц, изображаемых писателем»<sup>1</sup>,— говорится в двухтомной «Истории русского советского романа». «С документальной природой жанра связано требование, чтобы в основе повествования лежали действительные исторические события и факты, обычно значительные, закрепленные в памяти поколений, а среди героев его находились и действовали подлинные лица истории»<sup>2</sup>,— обосновывает тот же взгляд А. Пауткин в книге «Советский исторический роман».

Проблема, однако, решается не так однозначно. Если фактологическая основа сюжета, независимо от того, прямо или опосредованно заявляет она о себе в образном строе произведения, для исторического романа имеет большее значение, чем для других жанровых разновидностей эпической прозы, то этим подтверждается лишь то, как остро в данном случае стоит перед писателем вопрос о мере документализма. Опора на документ действительно многое дает для понимания образной природы исторического романа, но нет все-таки оснований искать в этом некий универсальный ключ для его жанрового выделения.

Спорить, казалось бы, не о чем. Ведь и в самом деле, как размышлял В. Ян о мастерстве романиста, «грош цена тому историческому произведению, которое извращает точно установленные факты, даты, зафиксированные на страницах памятников»<sup>3</sup>. Если, к примеру, в книге А. Костина «На заре Руси», по свидетельству историка, «русские дружины воюют с народами, которых в то время не было и близко у границ Руси, заключают союзы с племенами, еще не соседствующими с «русами», а герои живут «в городах, которых тогда еще не существовало»<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> «История русского советского романа», кн. 1. М.—Л., «Наука», 1965. с. 338.

<sup>2</sup> А. И. Пауткин. Советский исторический роман (в русской литературе). М., «Знание», 1970, с. 4.

<sup>3</sup> «Вопросы литературы», 1965, № 9, с. 105.

<sup>4</sup> См.: В. В. Каргалов. Московская Русь в советской художественной литературе. М., «Высшая школа», 1971, с. 4—6.

то вряд ли и стоит относить ее к историческим романам. Не место среди них и роману украинского автора И. Билька «Меч Арея», где галлы перепутаны с галичанами, гунны со славянами, а гроза римлян Аттилла выступает под именем киевского князя Богдана Гатилы. И в этом и в других, к сожалению, нередких случаях подобный разгул авторской фантазии к литературе имеет не менее отдаленное отношение, чем к истории. Как пронично заметил один из критиков, рецензируя повесть Ю. Воищева «Ночная метель», «выдумать можно все. И маленького человечка с большим дуэльным пистолетом (агент Бенкендорфа, который прятался в кустах и готов был, в случае промаха Дантеса, стрелять в Пушкина. — В. О.), и злополучную кольчугу, которую якобы поддел под одежду Дантес... Но в любом случае, разумеется, следует быть элементарно сведущим в том предмете, о котором пишешь. А для начала, к примеру, хотя бы разобраться, куда выходят окна пушкинского кабинета»<sup>1</sup>. Не на Мойку, как полагает Ю. Воищев, а во двор, — ошибка, которая, впрочем, может показаться безобидной среди множества откровенных нелепиц, составивших детективную основу повести...

Но как все-таки, оставив подобные случаи, быть с явлениями литературного ряда? Насколько исчерпывающими будут для них предложенные требования: открытый документализм повествования, значительность действительных событий и фактов, доподлинность героев?

Ни одно из этих требований не возникло на пустом месте, каждое по-своему верно обобщает реальный опыт исторического романа 20—30-х и даже 40—50-х годов. Однако интенсивное обогащение этого опыта в последующее десятилетие и особенно в настоящее время, заметное расширение идейно-художественного многообразия произведений исторической темы, неустанное «опробование» писателями повествовательных форм, которые, если и появлялись прежде, оставались немногими и редкими исключениями, — все, вместе взятое, обостряет потребность в новых, более широких и гибких критериях и определениях. В таких, которые вполне учитывали бы образную специфику исторического романа как явления искусства, возросшее многообразие его внутренних фор-

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1973, 4 апреля.

мообразований, самобытные законы творческой мысли, направляющие поиск писателя и каждый раз по-своему трансформирующие исторический факт в художественный образ. Иначе грани между историческим романом и научным исследованием, художественным произведением и популярным пособием по истории останутся неразличимыми.

Как быть тогда с таким, скажем, незаурядным явлением грузинского исторического романа, как «Дата Туташихна» Чабуа Амирэджиби? Широкая социально-историческая панорама эпохи дана здесь в сплетении реальной действительности и легендарных мотивов, движение драматического сюжета опирается на авантюрную интригу, а в центр повествования поставлена колоритная фигура абрага, «благородного разбойника», бескорыстного и отважного «рыцаря справедливости», который при всей его индивидуальной неповторимости поднят до обобщенного образа, поэтического символа народного характера. Это дало критике основание увидеть в произведении элементы плутовского романа, а заглавного его героя назвать «грузинским Дон Кихотом», уподобить Робину Гуду и Вильгельму Теллю.

В ряду аналогичных явлений — роман Александра Ильченко «Козацкому роду нет переводу, или Мамай и Огонь-Молодица». Смешивая реальность и фантастику, бывальщину и предание, каждая глава-«песня» этого романа соединяет в своем образном строе, казалось бы, несовместимое: поэтику фольклорного сказа, народного юмора, авантюрной, приключенческой и бессюжетной, лирической прозы, стародавней легенды и... современной публицистики. Даже публицистики. К средствам ее то и дело прибегает автор, не скрывая своего присутствия в повествовании, желая открыто высказать и утвердить свое отношение к герою, в котором он видит «своеобычное воплощение украинского характера, вечно живой образ вольнолюбия, стойкости и бессмертия народа». «Украинский озорной роман из народных уст» — таким подзаголовком характеризует А. Ильченко своеобразную художественную природу этого повествования. Однако при всей непохожести на канонические образцы исторического романа оно стоит вовсе не особняком в потоке других его традиционных форм и типологических явлений. Вспомним оригинальную, самобытную «По-

весть о Ходже Насреддине» Леонида Соловьева. Своего рода «мост» между нею и своим «озорным» романом побуждает перебросить сам А. Ильченко, неспроста, наверное, называя однажды «восточного лукавца» среди тех героев, которые, как и «Козак Мамай — бродяга-запорожец, воин и гультай, шутник и философ, бандурист и певец», были рождены «к жизни в глуби минувших веков силой народной фантазии». Несомненная переключка героев вызывает и созвучие повествовательных традиций, опирающихся на фольклорную, сказовую или песенную основу, преобразующих мотивы и образы исторического предания или народной легенды.

Признав исчерпывающими перечисленные выше требования строгой документальности повествования, достоверности событий и героев, к тому же непременно значительных, мы будем вынуждены отлучить от явлений исторического романа не только роман-легенду или роман-притчу, роман-предание или роман-миф. Жестким критериям понятого так документализма не отвечают и иные произведения, созданные по законам обстоятельного реалистического бытописания. Например, известный роман Николая Задорнова «Амур-батюшка», среди множества героев которого нет ни одного, имеющего конкретный исторический прототип. Или повесть Дмитрия Балашова «Господин Великий Новгород», в сюжете которой значительное историческое событие — Раковорская битва — занимает отнюдь не главное место, равно как и подлинные лица истории выступают фигурами эпизодическими, оттесненными на периферию действия вымышленным героем, образ которого рожден писательской фантазией.

Так, характеризуя возросшее богатство форм исторического романа, каждый из взятых примеров по-своему направлен против предложенных определений его своеобразия. И дело здесь не в исключительности примеров, а в недостаточности определений: выдвигаемые ими требования и критерии оказываются отнюдь не всеобъемлющими и многое не объясняют нам в образной природе и поэтических особенностях исторического романа. Решающий вопрос о границах домысла и вымысла, о возможностях творческого воображения и фантазии художника остается без ответа. Или, говоря точнее, на него напрашивается тот единственный однозначный ответ, которым, смешивая задачи научно-популяризатор-

ские и художественные, довольствуются иной раз представители исторической науки в своих суждениях о литературе.

Показательна в этой связи статья В. А. Дьякова «Исторические реалии «Хаджи-Мурата», в которой рассмотрены и систематизированы документальные свидетельства и реальные факты, вошедшие в сюжет толстовской повести. Замысел такого исследования, осуществленный ученым-историком, не может не вызвать ответного внимания литератора: разве не поучительно на великом образце искусства проследить конкретно тот сложный, многоступенчатый процесс творчества, в результате которого документально удостоверенный факт истории трансформируется в художественный образ? Но не трансформация факта в образ, а низведение образа до факта занимает в конечном счете автора, скрупулезно разбирающего разнообразные «приемы введения исторических источников в художественное произведение». Как показано в статье, «кое-что наиболее важное и интересное Толстой берет целиком, причем это вовсе не загромождает текста. Другие пространные источники воспроизводятся им в чуть стилизованном пересказе и разбиваются на куски, отделенные друг от друга авторскими вставками. Одни резолюции царя воспроизводятся в качестве цитаты и пространно «обыгрываются» теми или иными способами, другие раскавычиваются и вкрапливаются в размышления Николая I и в его разговоры с придворными... Многочисленные пространные диалоги, в том числе пустая, казалось бы, светская болтовня в салонах наместника и его сына, оказываются при внимательном рассмотрении точным по смыслу и очень емким воспроизведением сведений из подлинных исторических источников и специальной литературы».

Столь узко профессиональный взгляд на сюжет произведения, его идеи и образы, очевидно, тоже возможен, хотя, несомненно, односторонен. К фактологической точности повествования значение «Хаджи-Мурата», конечно же, не сводится, и та же пустая светская болтовня в салонах вряд ли бы что утратила в совершенстве своего художественного изображения, даже если бы не имела источниковедческих подтверждений. Но еще больше поводов для несогласия с автором дает его итоговый вывод. Он касается уже не творческих уроков Толстого, которые истолкованы исключительно с такой

ограниченной точки зрения, но неких всеобщих, универсальных требований к литературе исторической темы в целом. «Думается, — заключает В. А. Дьяков, — что написанные по иному рецепту («рецепту» — знаменательная оговорка! — В. О.) произведения исторической беллетристики могут быть лишены познавательной ценности, которую они непременно должны иметь, и, кроме того, не смогут приблизиться к тому уровню художественной выразительности, которого Л. Н. Толстой достиг в «Хаджи-Мурате», причем достиг не только благодаря своей писательской одаренности, но и вследствие прекрасного знания источников и бережного отношения к историческим фактам»<sup>1</sup>.

Вняв предложенному «рецепту», право же, стоит обязать искусствоведов из Третьяковки вывесить у знаменитой картины «Княжна Тараканова в Петропавловской крепости во время наводнения» табличку, которая разъяснит несведущим почитателям Константина Флавицкого, что княжна Тараканова вообще не существовала в природе, а женщина, неизвестно почему названная им так, умерла от чахотки за два года до живописно изображенного наводнения. То же — с репинской картиной, живописующей убийство Иваном Грозным своего сына: царевич Иван не был сражен наповал царским посохом и скончался несколько дней спустя... Или другой пример, подсказанный одной из загадок древнерусской истории. Согласно гипотезе, выдвинутой А. Членовым на основе трудов историка прошлого века Д. И. Прозоровского и собственного изучения былинных текстов, «рабыня Малуша», мать Владимира Красное Солнышко, была вовсе не «безродной рабыней», а дочерью древлянского князя Мала, хоть и разгромленного, и плененного княгиней Ольгой, но и в плену сохранившего свою родовитость. Значит, брак Святослава, рассуждает исследователь, был не только законным, но сверх того династическим: «Святослав вступал в брак не с рабыней, не ронял своего княжеского достоинства, нет, он роднился с другой княжеской династией...»<sup>2</sup> Павло Загребельный принял эту версию в романе «Евпраксия». А. С. Склярченко в романах «Святослав» и «Владимир» и Вера Папова в «Сказании об Ольге» раз-

<sup>1</sup> «Вопросы истории», 1973, № 5, с. 147—148.

<sup>2</sup> «Дружба народов», 1975, № 8, с. 177.

бывали мотив «незаконнорожденности» Владимира, то ли не зная о предположениях Д. И. Прозоровского, то ли сознательно не признавая их. Если гипотеза верна, то как быть тогда с этими произведениями — отвергать как не отвечающие исторической правде?

Легко представить, что, руководствуясь утилитарным требованием внешнего правдоподобия и подменяя им понятие художественной правды, даже пушкинского «Бориса Годунова» можно было бы отлучить от произведений исторической темы: до сих пор не решен окончательно вопрос, был ли в действительности Годунов убийцей царевича Дмитрия. Для Карамзина обвинения Годунова в убийстве были неоспоримы, Белинскому же они казались крайне сомнительными. И современная историческая наука также не пришла к единому мнению об угличской драме<sup>1</sup>. Поэтому, если судить с точки зрения научной, Алексей Югов проделал в свое время небесполезную работу, построив «историко-криминалистическое исследование» — так назвала его статью «В защиту великой трагедии» редакция журнала «Наш современник» — как обвинительный акт Борису Годунову. Если же руководствоваться критериями искусства, то по меньшей мере опрометчиво полагать, будто «попытки обелить Годунова и восстановить версию самоубийства мальчика в приступе эпилепсии» безобидны только «на первый и поверхностный взгляд. Стоит вдуматься поглубже, — говорилось в редакционном вступлении, которым предварялась публикация, — и вдруг ясно станет, что эти попытки реабилитировать Годунова и вызвать доверие к фальшивому следствию, возглавленному князем Шуйским, наносят огромный культурно-политический вред. Стало быть, великая трагедия Пушкина, страшно молвить, построена на ложном, с начала до конца, обвинении Бориса! Стало быть, когда великий артист (Ф. И. Шаляпин. — В. О.) ...потрясает нас картиною душевных мук Бориса, — мы не только не содрогаться, а скорее рассмеяться должны: эк ведь, что возвел сам на себя Годунов! Кратко говоря, одним «замахом» через эту «реабилитацию» и Годунова, и следствия

---

<sup>1</sup> Диаметрально противоположные взгляды на этот счет обосновывают А. А. Зимин в статье «Смерть царевича Димитрия и Борис Годунов» («Вопросы истории», 1978, № 9) и Р. Г. Скрынников в книге «Борис Годунов» (М., «Наука», 1978).

Шуйского наносится удар и великой трагедии Пушкина, и не менее великому творению Мусоргского!»<sup>1</sup>. Явно преувеличила редакция «подрывное» значение научной версии. И не возвысила таким образом великие творения искусства, а, напротив, сама того не желая, приносила их: что же, спрашивается, за величие такое, если его в силах свести на нет юридическая недоказанность преступления, совершенного четыре века назад?..

Пожалуй, всего нагляднее фактографический пуризм сказался в книгах историка В. Каргалова «Древняя Русь в советской художественной литературе» и «Московская Русь в советской художественной литературе». «В своей работе по созданию художественной истории Древней Руси писатели, как правило, шли следом за историками», — считает автор, не признавая за историческим романистом права на самостоятельные творческие искания. Потому и представляются ему исчерпывающими «требования, предъявляемые к художественной литературе исторического жанра: достоверность, полное соответствие исторической правде, фактическая точность»<sup>2</sup>. Потому, далее, и задачи собственного исследования видятся ему всего лишь в скрупулезном сличении писательского повествования «с данными исторических источников»<sup>3</sup>. Нельзя сказать, что оно всегда бесполезно — несостоятельность книги А. Костина «На заре Руси», как отмечалось, доказана весомо и убедительно. Но в целом все же простодушно было бы полагать, будто подобные операции способны возвысить «правду истории», о соблюдении которой заботится автор. Толкуемая утилитарно, целиком и полностью сведенная к фактической достоверности сюжета, она-то и умалывается прежде всего потому, что не принимает в расчет ни эстетической ценности произведения, ни мастерства исторического романиста: главное ведь — «соответствие» с документальным первоисточником. Разве не парадоксально, например, что, обратившись к романам В. Иванова «Русь изначальная» и «Русь великая», ученый-историк не разглядел в их идейной концеп-

<sup>1</sup> «Наш современник», 1973, № 10, с. 133.

<sup>2</sup> В. В. Каргалов. Древняя Русь в советской художественной литературе. Достоверность исторического романа. М., «Высшая школа», 1968, с. 6, 4.

<sup>3</sup> В. В. Каргалов. Московская Русь в советской художественной литературе, с. 7.

ции тех ошибочных акцентов, которые литературная критика справедливо расценила как неисторичные, антинаучные? И разве не удивительно, что трилогия В. Яна подвергнута у В. Каргалова суровой критике, в то время как роман А. Хижняка «Даниил Галицкий» принят безоговорочно? А между тем ни бурная, насыщенная эпоха, ни ее ведущие деятели Даниил Галицкий, Мстислав Удалой, Александр Невский явно не дались в этом романе писательскому живописанию, ориентированному по преимуществу на этнографический колорит древнего быта.

Несомненно, взыскательный, требовательный к себе писатель внимательно прислушается к замечаниям В. Каргалова, собравшего обширный материал, скрупулезно прокомментировавшего множество фактических неточностей и прямых ошибок, больших и малых отступлений от фактической основы исторических повествований. Но совсем другое дело, когда автор покушается, по существу, на святая святых писательского творчества — на образное пересоздание первичной реальности бытия, возводимой во «вторую действительность» искусства, чьи специфические законы исторический роман признает над собой так же неукоснительно, как и любой другой.

Во что может обойтись литературе небрежение законами образотворчества, более чем наглядно демонстрирует повесть самого В. Каргалова «Русский щит» — практическая, так сказать, реализация теоретических посылок автора. «Историческая достоверность» и «документальная точность» этой повести, заявленные в издательской аннотации, вне сомнения. Автор — историк. Он хорошо знает материал, засвидетельствованный летописями и другими источниками, четко представляет себе жестокие картины татаро-монгольских нашествий на Русь, героической обороны древнерусских городов, трагедию варварского их опустошения и точен в воспроизведении хроники «страшной зимы 1237 года». Все — так. Но сопоставьте повествование об этом с авторским же послесловием к книге — художественный текст мало чем отличается от научного комментария к нему. Не будет преувеличением сказать, что художественного текста попросту не существует. Есть событийная фабула, заданная историей, есть доподлинные факты, на пересказе которых держится эта фабула, есть беллетристическое переложение сведений об эпохе, авторский комментарий

к событиям, но нет повести как единого и цельного художественного мира. Творческой мысли, довольствующейся беллетризацией истории, пересказом сведений о событиях и героях, развернуться не на чем и негде: единственное, что остается автору, — восполнять описательный антураж, то есть дорисовывать пейзаж, воспроизводить бытовую или батальную картину, додумывать проходную реплику персонажа. Прямо скажем — немного...

«Что же в историческом романе является основным?» — размышлял вслух А. Толстой на одной из встреч с начинающими писателями. И так отвечал на поставленный вопрос: «...Становление личности в эпохе». Потому и не удовлетворяли его многие романы о прошлом, что в них «очень часто историческая личность действовала вне атмосферы, ее можно было бы поместить в любую эпоху — она могла бы в ней совершать те же самые поступки. Такое построение романа неверно... становление личности в эпохе — это большая задача для художника»<sup>1</sup>.

## 2

Пришла пора подробнее рассмотреть вопрос, оставленный на «потом» в первой главе, где подчеркивалась сопредельность, близость, родство истории и литературы, но не их совпадение, не тождество. Принципиальные различия между трудом ученого и писателя вытекают из коренных особенностей научного и художественного познания. Этого явно не учитывает Л. П. Александрова, считая, будто «художник-реалист, обратившийся к сложным вопросам современности, а тем более — к темам исторического прошлого, уподобляется ученому-исследователю»<sup>2</sup>. Неужто не существует ничего, что «все-таки позволяет ему остаться художником?» — резонно недоумевает В. Баранов, видя главный недостаток книги Л. Александровой «в отсутствии понимания

---

<sup>1</sup> Алексей Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 240—241.

<sup>2</sup> Л. П. Александрова. Советский исторический роман и вопросы историзма, с. 6.

эстетической специфики работы писателя над исторической темой»<sup>1</sup>.

Убедительным ответом на вопрос критика могут служить слова М. Шагинян. Размышляя о том, что значит для писателя исторический документ, она назвала его «художественный, то есть образный, анализ» одним из самых увлекательных дел историка-романиста. «В исторических романах документальность правомерна, но надо уметь читать документы, надо их расколдовывать, размаскировывать, а это дело художника... Документ очень часто не открывает, а скрывает правду. В историческом романе он должен помогать автору в создании атмосферы, настроения, направленья эпохи, должен стать строительным материалом сюжета, а для этого надо ставить документ на ребро,— и это, поверьте мне, требует всей творческой интуиции писателя и острой работы мысли...»<sup>2</sup>

Ставить документ на ребро — удивительно емкое определение, образно утверждающее за историческим романистом неоспоримое право на высокий полет фантазии, воображения, домысла, который возможен лишь на основе творческой переработки научных знаний, но никак не фактографического изложения. Еще И. Сергеевскому, деятельному участнику литературного процесса 20—30-х годов, одним из первых включившему в круг своих творческих интересов литературоведа и критика проблемы исторического романа, казалось «в корне неверно представлять себе дело так, что исторически правдоподобно только то, что документально зафиксировано»<sup>3</sup>. Не признавать справедливости этого утверждения сегодня — значит умозрительно возносить правду факта над правдой художественного обобщения и, не считаясь с критериями эстетическими, снижать требовательность к идейно-художественному качеству произведения. Так, собственно, и получается у историков, литературоведов, критиков, уравнивающих в правах талантливый роман писателя и бессмысленную поделку беллетриста, а порой даже и предпочитающих последнюю первому, если только она фактографически достовер-

---

<sup>1</sup> В. Баранов. *Время — мысль — образ. Статьи о советской литературе.* Горький, Волго-Вятское книжное изд-во, 1973, с. 60.

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1968, 3 апреля.

<sup>3</sup> «Литературный критик», 1937, № 4, с. 181—182.

на<sup>1</sup>. Право же, согласившись с этим, мы не имели бы оснований не только на критический разбор некоторых романов, но даже на малые упреки им: сама проблема мастерства исторического романиста, эстетической ценности произведения, его художественных достоинств и издержек перестала бы занимать нас в таком случае...

Не приходится спорить о том, что широта и основательность научных знаний необходимы историческому романисту, ибо его произведение, как отмечал еще Белинский, становится «как бы точкой, в которой история, как наука, сливается с искусством»<sup>2</sup>. Но столь же бесспорно, что отнюдь не дело литературы всего лишь перелагать, дублировать историю,— ее задача образно пересоздавать прошлое, выявляя в его бурных и напряженных событиях, сложных, драматических судьбах героев высший человеческий и гуманистический смысл, с позиций современности извлекая его глубинные идейно-нравственные уроки. Перед лицом пересоздающего начала искусства задачи писателя и историка не совпадают. Указания на различия между ними мы находим уже в эстетике Просвещения. Драматический поэт, полагал Лессинг, воспроизводит минувшие события «не ради одной исторической истины, а с другой, высшей целью. Историческая истина для него не цель, а лишь средство, ведущее к цели»<sup>3</sup>. Развернутое обоснование «высшей цели» искусства давал Иван Франко, чья повесть «Захар Беркут» о борьбе славянских народов с татаро-монгольскими завоевателями была воплощением тех принципов реализма, которые он, задумываясь о художественных решениях исторической темы в литературе, разрабатывал и теоретически. «Повесть историческая,— писал И. Франко,— это не история. Историк заботится прежде всего об установлении истины, о констатации фактов, тогда как беллетрист пользуется историческими фактами только в своих собственных художественных

---

<sup>1</sup> Сказанное не относится к выступлениям, которые, подобно статье историков С. Я. Косухина и В. В. Малиновского «За достоверность документально-художественных изданий» («Вопросы истории», 1976, № 1), обращены не к историческому роману как явлению художественной литературы, а к произведениям документальным и документально-художественным.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, с. 42.

<sup>3</sup> Готтольд Эфраим Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., «Academia», 1936, с. 45—46.

целях, для воплощения определенной идеи в определенных, живых, типичных персонажах. Освещение, характеристика, мотивация и группировка фактов у историка и у беллетриста совершенно различны: где историк оперирует аргументами и логическими выводами, там беллетрист должен оперировать живыми людьми, персонажами. Труд исторический имеет ценность, если факты в нем представлены подробно и в причинной связи; повесть историческая имеет ценность, если ее основная идея может заинтересовать современных, живых людей, то есть когда она сама жива и современна. . .»<sup>1</sup>

Не это ли проницательно угаданное и четко обоснованное несовпадение научных и творческих задач объективного изучения истории и ее художнического пересоздания определило в свое время различия между «Капитанской дочкой» как исторической повестью и «Историей Пугачева» как историческим исследованием? «И как бы ни был написан роман «Война и мир», конкретную войну 1812 года нельзя изучить по этому роману. Он может дополнить учебник истории, но не заменить его», — говорит Сергей Залыгин, размышляя о том, как всегда неудержимо современность вторгается в историю, едва писатель обратит свой взгляд в прошлое. «Писатель может прожить год или два в пещере каменного века, как можно ближе к образу и подобию своих пращуров, но, как только он возьмется за перо, в его описание этой жизни сейчас же проникает современность. Все, что он напишет, будет написано с точки зрения XX века. . .»<sup>2</sup>

Эту мысль, лаконично и точно сформулированную в книге «Интервью у самого себя», С. Залыгин подробно аргументирует в одной из бесед о писательском мастерстве, снова и снова возвращаясь к занимающим его проблемам «взаимоотношения» истории и литературы: «Если бы я был военным специалистом, я бы Бородинское сражение все-таки изучал не по Толстому, а по специальным источникам, то есть по работам тоже военных историков. А вот создать живой и понятный всем образ выдающейся исторической личности историки уже не могут. Это должна сделать художественная литература.

<sup>1</sup> Иван Франко. Соч. в 10-ти томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1957, с. 691—692.

<sup>2</sup> С. Залыгин. Интервью у самого себя. М., «Советский писатель», 1970, с. 11, 7—8.

Сколько историков писало о Петре I... А живого Петра, его сложный характер мы видим у Алексея Толстого. Это тоже, может быть, не последнее слово, другой романист создаст другой образ, но пока что мы воспринимаем Петра по Толстому. Короче говоря, если поделить обязанности, человек — объект литературы, событие — истории. И, понимая это, мы — писатели и историки — должны, как нынче принято говорить, координировать свои усилия. Мы должны верить историкам в описании событий, а они должны доверять нашему пониманию человеческого сердца»<sup>1</sup>.

Современность писательского повествования о прошлом, правда человеческого характера, воплощенного в образном строе этого повествования, — вот, видимо, те главные, коренные особенности исторического романа как специфического явления искусства, которые выражают принципиальные, качественные различия между мыслью художественной и научной. Они вовсе не в том только, что, работая на общем «материале», исторический романист и ученый-историк постигают его по-своему: «В одном случае это делается с помощью фактов, а в другом — художественными образами»<sup>2</sup>. Даже в общем для них материале истории писатель и ученый избирают разные «точки приложения». И ставят себе при этом разные задачи. Потому ведь и писал Гоголь о «Капитанской дочке», соотнося на ее примере правду истории и искусства: «...Все не только самая правда, но еще как бы лучше ее»<sup>3</sup>.

Заметим: «лучше»! Идя к этой мысли о несовпадении, нетождественности обеих «правд», уже Карамзин, историк и писатель одновременно, догадывался о том, что удостоверенный историей факт может оказаться недостоверным в произведении искусства, чьи специфические задачи не сводимы к копированию фактологической «натуры». Так, предприняв критический разбор корнелевского «Сида» — примечательный образец полемики с классицизмом, на который ссылается В. Кулешов в «Истории русской критики», — он увидел психологическую несообразность трагедии в поступке Химены,

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1973, № 4, с. 167.

<sup>2</sup> В. Пашуто. Писатель и историк: содружество необходимо. — «Литературная Россия», 1973, 3 августа.

<sup>3</sup> Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 7-ми томах, т. 6. М., «Художественная литература», 1978, с. 348.

в день убийства отца выходящей замуж за убийцу — Родриго. Что из того, рассуждал Карамзин, если по свидетельству истории так именно было в действительности? Поведение героини неправдоподобно, если о нем судить по законам драмы...<sup>1</sup>

Вот, думается, одно из первых прозрений той несомненной для нас сегодня истины, что в объективной реальности прошлого наука и искусство имеют свои объекты исследования, различием которых вызваны и несовпадающие пути научного и художественного познания. В контексте их «Капитанская дочка» и «История Пугачева» сопредельны, но не тождественны: тем-то и «лучше» первая, что «самая правда» события в ней поднята, возвышена до правды характера. Событие и характер — в диалектике их и проявляется определяющее образную природу исторического романа, его художественную достоверность соотношением истории и искусства. Судить об этой достоверности мы вправе лишь по специфическим законам искусства, которые, подобно пушкинской Татьяне, способны «удирать» с писателем самые неожиданные «штуки». Об одной из них, неведомых ученому, но то и дело приключаящихся с художником, рассказывал Томас Манн, который и мысли не допускал о том, что роман-миф «Иосиф и его братья» может быть назван историческим. Но машинистка, печатавшая рукопись, восприняла его иначе. «Ну вот, теперь хоть знаешь, как все это было на самом деле!» — заметила она, не подозревая, что «на самом деле ничего этого не было», что, как разъяснял писатель, «точность и конкретность деталей являются здесь лишь обманчивой иллюзией, игрой, созданной искусством, видимостью; здесь пущены в ход все средства языка, психологизации, драматизации действия и даже приемы исторического комментирования, чтобы добиться впечатления реальности и достоверности происходящего»<sup>2</sup>.

Проблема достоверности исторического романа не может быть решена однозначно, сведена к некоему универсальному рецепту документальности. «Документальность — это не жанр, а средство и метод, который в той

---

<sup>1</sup> См.: В. И. Кулешов. История русской критики. М. «Провещение», 1978, с. 50.

<sup>2</sup> Томас Манн. Иосиф и его братья. Доклад. В кн.: «Иосиф и его братья», т. 2. М., «Художественная литература», 1968, с. 900.

или иной мере используется, когда пишутся художественные или публицистические произведения»<sup>1</sup>.

Именно: «в той или иной мере» — в многообразии путей, средств, приемов все дело. Вот два диаметрально противоположных суждения, услышанных в личных беседах с писателями.

*Николай Задорнов:*

— Я не считаю себя историческим романистом. В романе «Амур-батюшка» ни один исторический документ не был мною использован. . .

*Сергей Бородин:*

— Без предварительного изучения документов, без постоянной опоры на документальный материал я не представляю своего труда. . .

Кто прав? — естественный вопрос, возникающий при столкновении полярных мнений. Однако здесь, в пределах собственного творческого опыта, правы оба писателя.

В романе «Амур-батюшка» об освоении русским крестьянами-переселенцами Дальнего Востока Н. Задорнов исходил из их общей социальной «родословной». Герои романа, гонимые нуждой и помещичьим произволом, оставляют дедовские очаги, родные насиженные места и в поисках лучшей доли совершают многотрудный путь на Восток — от Камы через Сибирь, Забайкалье, вниз по Амуру. Так как все они не исторически доподлинные лица, а персонажи вымышленные, то и жизнеописание их не могло опираться на свидетельства конкретных документов, хотя и требовало от писателя обширных исторических познаний в области социальных отношений эпохи, местного дальневосточного быта, национальных традиций коренного нанайского населения края, суровых условий борьбы русских поселенцев с природой и т. д. Иное дело трилогия Н. Задорнова «Цунами», «Симода» и «Хэда», продолжающая патристические традиции исторического романа в русской советской прозе. Обращение к фактам биографии адмирала Путятина — реального исторического прототипа, к событиям предпринятой им дальневосточной экспедиции и плавания к берегам Японии едва ли могло уже довольствоваться одним лишь общим знанием, наверняка по-

---

<sup>1</sup> Сергей Залыгин. Замысел, работа, произведение. — «Вопросы литературы», 1973, № 4, с. 165—166.

требовало конкретного изучения документального материала. Без предварительного погружения в него было бы невозможно воссоздать противоречивую, обостренную Крымской войной политическую атмосферу в мире, распутать сложное сплетение интересов России и США на Дальнем Востоке («первое в истории соревнование между русскими и американцами»), дать широкую панораму японской жизни в своеобразии ее колоритных традиций народного быта, морали, веры, чиновничьего и придворного церемониала. И если все же следов «прямого наложения» документа в трилогии почти не видно, то это говорит только о том, что в образном строе художественного произведения документальность может отзывать и чаще всего отзывается опосредованно, подчас даже незаметно для писателя и неосознанно им самим.

Для С. Бородина использование документального материала — активный творческий акт, результаты которого проявляются в художественной ткани повествования более непосредственно. Это предполагается самим содержанием романа «Дмитрий Донской», трилогии «Звезды над Самаркандом». Оно прикреплено к хронологически точным событиям, к действительным лицам, не просто участвующим в действии среди других, вымышленных персонажей, но направляющим его согласно той ключевой роли, которую сыграли они в народной истории. Скрупулезное знание первоисточников, относящихся к Куликовской битве или завоеваниям Тимура, дает писателю множество характерных реалий, социальных, психологических, бытовых, на колоритное живописание которых опирается поэтика повествований. Но и при этом историческое знание романиста вовсе не сводится к знанию документа, а чаще опережает или даже предвосхищает его.

Вот примечательный случай, рассказанный самим С. Бородиным. Зная о существовании письма к Тимуру французского короля Карла VI, который, как и другие европейские монархи, спешил ускорить столкновение «хромого завоевателя» с султаном Баязетом, уже осаждавшим в то время Византию, писатель был вынужден сам «сочинить» этот не найденный им документ. Когда же подлинник письма был наконец отыскан, то придуманный вариант оказался почти что его дубликатом. Счастливое совпадение? Прихотливая случайность? Ни-

чуть не бывало. «Стиль такой переписки,— разъясняет писатель,— был мне известен. Я знал также о том, что Карл VI послал в ту пору на помощь византийскому императору Мануилу две тысячи рыцарей и отряд лучников. Значит, скорее всего речь в письме могла идти о военном союзе и совместных действиях против Баязета. Европейцам было ведомо о том, какое значение Тимур придавал торговле. Поэтому я взял на себя смелость и написал от лица Карла о привилегиях, которые будут предоставлены купцам Тимура во Франции. И тоже не ошибся»<sup>1</sup>. Как видим, эрудиция писателя ни в чем не уступает здесь знаниям ученого. Но, являясь основой творческого воображения, направляя вымысел, она носит подчеркнуто «человековедческий» характер, помогает безошибочно предугадать, как будет действовать герой, как поведет себя в тех или иных обстоятельствах.

Случай, рассказанный С. Бородиным,— не единственное в истории литературы свидетельство того, как творческая интуиция писателя превосходит научное открытие ученого. В повести «Петербургская осень» А. Ильченко перенес встречи Шевченко и Чернышевского из 1859—1860 годов в 1858 год. Последующие исследования биографии Шевченко украинскими учеными удостоверили это документально. Ю. Тынянов, работая над романом «Кюхля», вынужден был домыслить содержание лекций, которые Вильгельм Кюхельбекер читал в парижском обществе наук и искусств «Атеней». Текст вступительной лекции был найден уже после смерти Тынянова. находка подтвердила домысел: действительно, Кюхельбекер говорил именно о том, что приписывалось ему в романе,— о крепостническом гнете в России, о тяжелом положении народа, развивал декабристскую концепцию русской истории, вплоть до прославления вечного строя в древнем Новгороде как прообраза республиканского народоправства. Так блистательно оправдал себя творческий принцип романиста: «Там, где кончается документ, там я начинаю».

В литературоведческой и критической литературе эти слова цитировались неоднократно — едва ли не всякий раз, как только заходила речь о соотношении факта и вымысла в сюжете исторического романа. Но не меньше,

<sup>1</sup> «Дружба народов», 1971, № 10, с. 267.

чем формула, важна система доказательств, которые приводятся куда реже, хотя они-то и объясняют специфические «муки творчества», сопутствующие труду исторического романиста. Ю. Тынянов называл их угрызениями совести, которые он переживал, обнаруживая, что «недостаточно далеко зашел за документ или не дошел до него, за его неимением». И так объяснял первоисток своих мук-угрызений: «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. И потом сам человек — сколько он скрывает, как иногда похожи его письма на торопливые отписки! Человек не говорит главного, а за тем, что он сам считает главным, есть еще более главное. Ну, и приходится заняться его делами и договаривать за него, приходится обходиться самыми малыми документами. Важные вещи проявляются иногда в мимолетных и не очень внушительных формах. Даже большие движения — чем они сначала проявляются на поверхности? Там, на глубине, меняются отношения, а на поверхности — рябь или даже — все как было. Если вы вошли в жизнь вашего героя, вашего человека, вы можете иногда о многом догадаться сами»<sup>1</sup>.

Если, обращаясь к эпохе, отдаленной во времени, романист главным образом имеет дело с безгласным документом, который должен «заговорить» под его пером, то по мере приближения к современности, особенно в историко-революционном романе, документальная основа повествования все больше обрастает свидетельствами очевидцев, которые зафиксированы их воспоминаниями о лично пережитом. Но в силу той же ведущей «человековедческой» направленности творческого поиска даже такие свидетельства не всегда могут быть воспроизведены точно в том же объеме и виде, как были оставлены мемуаристом. «Заряжаясь» ими, воображение писателя непременно преобразовывает их в соответствии с общим замыслом романа, его внутренней логикой, самопроявлением характера героя. Существует ли объективный критерий, позволяющий определять меру художественной необходимости в писательском домысле и вымысле?

---

<sup>1</sup> «Как мы пишем». Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, с. 163, 164.

Ответом может быть только правда человеческого характера, преломляющая в себе правду народной истории. Это в одинаковой мере касается героев как исторически реальных, так и вымышленных. Поучительное свидетельство в пользу такого понимания задач писателя оставил Л. Толстой: «Мне интереснее знать: каким образом и под влиянием какого чувства убил один солдат другого, чем расположение войск при Аустерлицкой или Бородинской битве»<sup>1</sup>.

В контексте художественного единства исторического повествования, «человековедчески» постигающего правду характера действительного или вымышленного героя, ошибка ошибке рознь. И не всякая неточность может быть поставлена в вину писателю, как не любая точность — в заслугу. Наивным, к примеру, было бы наше уличение Ольги Форш в незнании материала на том единственном основании, что, завершая трилогию о Радищеве его выездом из Петербурга «в далекое холодное изгнание», она привела стихотворение «Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду?..», которое на самом деле было написано на пути в ссылку, по-видимому, в Тобольске. Писательнице было необходимо сместить хронологию для того, чтобы ярче показать гражданскую негибимость героя, его не сломленную испытаниями верность своим убеждениям и идеалам. Точно так же, заботясь о драматическом напряжении как внешнего, сюжетного движения событий, так и внутренних духовных самопроявлений Гоголя и Иванова, она спрессовывала, уплотняла время в романе «Современники». Отклонения от исторической хронологии есть и в романе «Михайловский замок», и они тоже оправданы замыслом и сюжетом. Другое дело — фигура декабриста Василия Ивашева в романе «Первенцы свободы». «Его миролюбивой природе, — говорится о нем, — характеру, изнеженному ласками дружной семьи, оказалось не под силу обречь себя на выполнение суровой программы, предложенной Пестелем. Он с испуганным видом говорил то Барятинскому, то Юшневскому, что новое общество просто гибельно и чем скорее его покинуть, тем лучше. Однако и на этот последний поступок у него мужества не хватало, и, махнув рукой на свои душевные противоречия,

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 3. М., Гослитиздат, 1935, с. 228.

Ивашев взял отпуск и уехал за границу». Действительный Ивашев не был таким жалко мятущимся противником Пестеля: он даже разделял идею царубийства. Налицо несоответствие образа героя историческому прототипу, что неизбежно бросает тень на его личность. Допустима ли такая вольность в обращении с биографией человека, который существовал в жизни и был не таким, каким представил его писатель? И да, и нет, отвечал Белинский, задаваясь вопросом о праве поэта искажать историческое лицо. «Да будет проклят, кто бы нанес святотатственную руку на искажение Петра Великого и умышленно осмелился бы сделать уродливого карлу из великана человечества; но анахронизмы, искажение событий, вследствие требований ткани и механизма романа, — но только без искажения идеи лица, — могут казаться непозволительными или преступными только вникающему рассудку, а не живому эстетическому чувству. Что же касается до сомнительных или неважных исторических лиц, то и говорить нечего: в произведении искусства должно искать соблюдения художественной, а не исторической истины»<sup>1</sup>.

Точнее, наверное, сказать, что «идея лица» — правда характера — высекается на скрещении обеих истин, а диалектика их взаимных притяжений и отталкиваний не дана в неподвижных границах, установленных единожды и навсегда. В каждом случае, тем более таком непростом, как в романе «Первенцы свободы», проблема должна рассматриваться конкретно, но не однозначно. Признавая, скажем, за И. Лажечниковым право на собственное художественное видение невымышленных героев романа «Ледяной дом», трудно не признать проницательной исторической правоты Пушкина, посчитавшего необходимым заступиться за «мученика» Третьяковского: «Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей»<sup>2</sup>. И в то же время, отдавая должное желанию Ю. Тынянова занять в споре о «Моцарте и Сальери» сторону не Пушкина, а Катенина («... нельзя так, здорово живешь, обвинять исторического человека в убийстве»<sup>3</sup>), согласим-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III. М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 9—10

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., «Художественная литература», 1978, с. 244.

<sup>3</sup> «Как мы пишем», с. 166.

ся, что на этот раз историк потеснил в нем писателя, побудил предпочесть историческую истину художественной, хотя последняя в пушкинской трагедии неизмеримо выше первой. И Моцарт, и Сальери для нас менее всего исторически реальные личности, хотя и носят их имена, но художественные характеры-типы, созданные воображением гения и гениально воплотившие «священный дар» искусства и бескрылость завистливого ремесла. . .

Иной, нежели в романах О. Форш, путь решения проблемы намечал В. Шишков, не допустивший на протяжении многотомного исторического повествования «Емельян Пугачев» ни отклонений от хронологической канвы сюжета, ни других отступлений от его документальной основы. «. . . Дать картину изображаемого времени с такой полнотой, чтоб читатель ясно видел как причины, породившие пугачевское движение, так и то, почему Пугачев был побежден и сложил на плахе свою голову»<sup>1</sup>, — говорил писатель о своем замысле. Масштабностью замысла диктовалась композиционная структура широкоохватного, сказать бы, всеобъемлющего повествования, в которое вовлечено множество событий и судеб. И как бы ни казались они подчас вытесненными на периферию действия, слишком далеко отстоящими от его магистрали — начала, размаха и спада крестьянской войны, их тоже подхватывает и поглощает полноводный поток исторического времени, которое заявляет о себе обилием документально удостоверенных свидетельств и фактов эпохи, ее социальных и духовных реалий.

Этим вызвана одна из характернейших особенностей поэтики В. Шишкова. Словно боясь дать и малый повод для разночтения между истинами исторической и художественной, он то и дело вторгается в действие как его непосредственный комментатор. Если, скажем, на поле Кунерсдорфского сражения прусский король Фридрих теряет в беспамятстве бегства свою шляпу с султаном, то писатель тут же сообщает, что ныне она хранится в ленинградском Эрмитаже. Если появляется на крыльце герцогского замка в Кенигсберге «молодой офицер Болотов», следует разъяснение: тот самый А. Т. Болотов, который написал «впоследствии свои замечательные мемуары». . .

---

<sup>1</sup> В. Я. Шишков. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., «Правда», 1974, с. 540.

Нужна ли такая авторская щепетильность роману? Наверное, не всегда. Прием авторского комментирования истории нужен истине исторической. Истина художественная чаще всего может обойтись без него. Даже для таланта В. Шишкова этот прием был рискованным: не на увлечение им, а на сопротивление ему и преодоление его опирались открытия романиста. Самый искусный комментарий все-таки загромождает, утяжеляет текст. И сдерживает, сковывает воображение, создает иллюзию его ненадобности, ставит писателя в положение оркестранта, который не ведет, а аранжирует мелодию.

Именно поэтому А. Толстой энергично отвергал, например, самую форму романа-хроники. «Исторический роман не может писаться в виде хроники, в виде истории,— считал он.— Это совершенно никому не нужные вещи. Нужна прежде всего, как и во всяком художественном полотне,— композиция, архитектоника произведения»<sup>1</sup>. В категоричности такого утверждения была доля своеобразного ригоризма, но в целом оно продиктовано не формальными пристрастиями писателя, а действительным положением дел. Есть объективная и закономерная причинность в том, что из всех романов О. Форш «Первенцы свободы» — наименее удавшийся. А произошло это как раз потому, что «установка на хроникальность,— как справедливо пишет один из исследователей наследия писательницы,— привела к перегруженности, плотности материала, для осмысления которого подчас мало художественного «пространства». История декабристских организаций так и осталась, в сущности, «историей», не превратившись в художественный сюжет. Слишком много людей и событий, упоминаемых бегло, для полноты, в целях чисто информационных»<sup>2</sup>. Еще более красноречивый пример — «Великий Моурави» А. Антоновской, побудивший Г. Ленобля поставить под сомнение надобность в хроникальном романе-жизнеописании. «Уже двадцать с лишним лет А. Антоновская трудится над романом «Великий Моурави». Каждые несколько лет она выпускает в свет новую часть этого произведения. Словесная ткань его отлича-

---

<sup>1</sup> Алексей Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 241.

<sup>2</sup> См.: Ольга Форш. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 5. М.—Л., Гослитиздат, 1963, с. 453.

ется своей добротностью, в нем дан эмоционально впечатляющий образ великого грузинского правителя Георгия Саакадзе. Однако читаешь книгу за книгой и видишь, что хотя факты все еще накапливаются, сменяют друг друга, но образ героя уже определился, ясен,— и хочется поспорить о том, нужно ли роман о Саакадзе и его эпохе превращать в полное его жизнеописание<sup>1</sup>,— заметил критик в своем «дневнике», сославшись, в частности, на урок А. Толстого, который намеревался завершить «Петра Первого» не смертью героя, а победой под Полтавой.

Как показывает опыт, изо всех внутренних разновидностей, композиционных структур исторического романа форма хроникального повествования менее всего пригодна для писательского образотворчества. Слишком велик в ней напор документальной стихии, и не каждому автору дано устоять перед ним. С этой точки зрения поучительны потери, которые подстерегли Б. Тумасова в повествованиях «Зори лютые» и «На расстанях».

Казалось бы, о Василии III, центральном герое романа, рассказано в «Зорях лютых» куда как много. Дан портрет, описаны привычки, воспроизведены поступки. Четко проявлено отношение автора к герою, которое во все не апологетично, как это было у него с Иваном Калитой в повести «Русь Залесская». И тем не менее художественное воплощение характера, обладающего самостоятельной историей, внутреннего мира личности, который светился бы собственным, неотраженным светом, не далось писателю. Почему?

«Тревожное для Руси лето тысяча пятьсот двенадцатое»...

«В лето тысяча пятьсот семнадцатое явился в Москву посол императора Священной Римской империи»...

«В тысяча пятьсот двадцать третье лето весна была ранняя и теплая»...

«На исходе год тысяча пятьсот тридцать третий»...

При таком стремительном перескоке действия через годы и десятилетия для нестесненных проявлений героя места попросту не остается. Впору успеть изложить хотя бы конспективные сообщения о нем и его времени, воспроизвести информационные сведения. В потоке их и вытесняется личность, исчезает характер, чье раскрытие

<sup>1</sup> Г. Ленобль. История и литература, с. 286.

изнутри отступает перед внешней фиксацией броских, но зачастую случайных примет.

Наверное, не без воздействия критических замечаний, которые навлекли на себя «Зори лютые» своей очевидной хроникальностью, следующее свое повествование «На расстанях» Б. Тумасов назвал уже не романом, а исторической хроникой. Конечно, дело писателя подыскивать обозначения, наиболее соответствующие обрванной природе и композиционной структуре произведения. Почему и не назвать его, в самом деле, хроникой, если оно замысливалось и писалось как хроникальное изложение событий, положивших в русской истории начало Смутному времени? Согласимся, однако, что формальная «прописка» произведения не может и не должна восприниматься знаком качества: роман — хорошо, хроника — хуже. Определением «хроника» автор как бы заранее амнистирует те же самые издержки, которые имели до этого место в романе «Зори лютые», оговаривает свое право на их повторение. Но разве первейшая забота о художественном совершенстве письма перестает быть для него обязательной? По сути дела историческая хроника «На расстанях» являет собой монтаж пересказываемых событий и фактов, но не их цепь, звенья которой соединены внутренне причинно-следственной связью. Отсюда — пестрота, дробность картин, сцен, эпизодов, частые перебросы действия от одного персонажа к другому. Передать этим динамику исторического сюжета автору удастся, но воплощение саморазвивающихся характеров для него задача по-прежнему не решенная.

Романами-хрониками любит называть свои произведения и Валентин Пикуль, горячо заверяя при этом читателей в абсолютной фактической точности повествования. Заверения эти столь энергичны, что критика подчас склонна принимать их на веру, считая неукоснительное «уважение к документу»<sup>1</sup>, настойчивое стремление к «документализации повествования и к собственной интерпретации документов»<sup>2</sup> самой характерной особенностью творческой манеры романиста. При вниматель-

---

<sup>1</sup> Ю. Андреев. «Боль Третьяковского — это моя боль». — «Литературная газета», 1976, 18 августа.

<sup>2</sup> Людмила Герасимова. История в романе. — «Литературное обозрение», 1978, № 8, с. 45.

ном изучении исторических первоисточников, однако, обнаруживается, что это не совсем так, а иногда даже совсем не так. Из множества аргументов, приведенных на этот счет Я. Гординым, повторим всего один. Заимствуя из «Истории России» С. М. Соловьева справку о государственном бюджете времен Анны Иоанновны, в романе «Слово и дело» писатель для вящей внушительности удесятерит каждую цифру, превращая десять тысяч в сто, а сто в миллион. Пример, оговаривается критик, достаточно периферийный, но для методологии В. Пикуля чрезвычайно «характерен. Автору важна не историческая реальность, а условная, которую он создает в своем романе»<sup>1</sup>.

Внесем терминологическую ясность. Очевидно, что среди других способов и приемов художественного воплощения исторической действительности условная реальность — выше об этом говорилось неоднократно — также имеет право на существование и, будь она выдержана последовательно, «цифровой гигантизм» автора вряд ли бы бросился в глаза. Речь, следовательно, пристало вести не о том, что лежит на поверхности и легко поддается уличениям как условность. Дело в другом. Несоответствие писательских деклараций о точности исторических фактов небрежению этими же фактами не было бы таким разительным, если б не отражало противоречия более глубинного — между замыслом и его воссозданием, исходными намерениями и их практической реализацией, обоснованием идеи произведения и ее образным воплощением в материи слова.

Зададимся для начала таким вопросом: чем вызывается постоянное желание В. Пикуля непосредственно по ходу повествования обнажать свою творческую лабораторию — комментировать замысел произведения, разъяснять смысл той или иной сцены, высказывать свое отношение к героям? «Существует банальное выражение: «Его душа пылала ненавистью». Этот избитый литературный штамп я решил применить к Фридриху», — говорится в романе «Пером и шпагой» о прусском короле. «Артемий Вольтский давно принадлежит истории — как патриот, как гражданин. Но образ этого человека слишком сложен и противоречив. «Дитя осьмнадцатого века», он жил законами своего времени — трудного и

<sup>1</sup> «Литературное обозрение», 1978, № 8, с. 53.

жестокого. Дурное в нем отлично уживалось с добром... Пытошный огонь, никогда не страшивший его, позже и очистит нам образ Волынского, и он предстанет перед нами в истинном своем свете — как патриот, как гражданин! Именно Волинский и станет нашим главным героем...», — читаем в романе «Слово и дело». «Заведомо зная реакционную сущность Бисмарка, легче всего впасть в обличительную крайность и разукрасить этого человека качествами мрачного злодея, погубителя всего живого. Но мы не станем этого делать, дабы не пострадала историческая справедливость», — находим в романе «Битва железных канцлеров»... Как видим, аттестуя каждого из героев, писатель попросту называет психологическое состояние человека, статично фиксирует склад его характера, черты, качества, противоречия — все то, что должно бы само проявиться в сюжете повествования. Значит, не проявилось, коль скоро возникла надобность в назывании. И вряд ли правомерно объяснять это авторской склонностью к публицистическому повествованию. Публицистика публицистике рознь: нельзя относить к ней все, что не вместились, не вошло в художественную деталь, образ, характер. На служебную роль публицистики в романах В. Пикуля красноречиво указывают эпилоги, которые не столько завершают действие сюжетно, сколько договаривают концепцию произведения, не всегда бесспорную исторически и убедительную художественно.

В романе «Слово и дело» эпилог — «Летопись последняя. Россия на поворотах» — особенно пространен. Есть здесь и чистосердечное признание писателя в том, что «голова кругом идет» от путаной и жестокой жизни российской, «выкрутасов» ее истории, и не отягощенная заботой о художественной выразительности авторской речи брань в адрес Анны Иоанновны («прожорливая и жадная скотина, жаждущая низменных наслаждений»), и не ахти какой убедительный аргумент в защиту ее фаворита-временщика («Бирон дураком не был»), который на Суде Истории должен-де занимать скамью не обвиняемых, а свидетелей. Не самые точные, если говорить о точности исторической, слова найдены автором и для заключительной аттестации Артемия Волынского, чьи «конфидененты» отнесены к «первоначальной русской интеллигенции», а сам он объявлен едва ли не предтечей декабристов. «Он стал очень близок декабристам по ду-

ху. Сами заговорщики, они и полюбили в Волинском заговорщика, борца против тирании», незримо вознесли над своим каре его «идеальный образ гражданина-патриота». Основанием для такой модернизации исторически конкретной личности служат В. Пикулью рылеевские думы («Волинский» и «Голова Волинского»), в которых идеализированный «отчизны верный сын» и «друг общественного блага» освящен идеалами декабризма, опозитизирован как романтический герой, мученик-тираноборец. Беря, однако, Рылеева себе в союзники, В. Пикуль демонстрирует буквалистское прочтение его поэзии, не учитывающее того азбучного для литературоведов и историков литературы обстоятельства, что в творчестве поэта-романтика «проблема... историзма не есть проблема правдивости, верности исторических лиц. Рылеев смело вкладывал свои лозунги и свои собственные мысли в уста героев»<sup>1</sup>.

В своем стремлении низвести сложное до простого В. Пикуль редко признает закон светотени. Если уж попадают его герои в отрицательные, то они обречены не плакать, а лить «слезы самки, разлученной со своим самцом», задыхаться «от безмерного счастья придворной шлюхи, ослепленной бриллиантами», не смотреть, а зыркать по сторонам, да еще блудливо, или же источать глазами «масло радости и довольства». Если герой положительный, быть ему тогда красавцем парнем «с бровями соболиными, с глазами жгучими». И ораторствовать как на трибуне, произнося крамольные речи, на десятилетия опережающие социальное сознание эпохи. Так поступает в романе «Слово и дело» Емельян Семенов, «начитанный демократ из крепостных, прозревающий «корень времен грядущих» в республиканском народоправии. Не этой ли положительной или отрицательной — среднего чаще всего не дано — запрограммированностью своих героев и вынуждает В. Пикуль критиков сетовать то на перебор дегтя в изображении Феофана Прокоповича, Антиоха Кантемира, Татищева, Беринга, Вольтера, то, напротив, на чрезмерность румян, наложенных на лица императрицы Елизаветы Петровны, князя Горчакова, шарлатана Калиостро?

---

<sup>1</sup> В. Базанов, А. Архипова. Творческий путь Рылеева. — В кн.: К. Ф. Рылеев. Полн. собр. стихотворений. Л., «Советский писатель», 1971, с. 19.

Показательно, что и самые благожелательные оценки романов В. Пикуля нередко сопровождаются в критике оговорками, которые подрывают доверие к их художественному качеству. «... Порой историк вытесняет романиста; характеры, события, не пройдя через горнило романного вымысла, выглядят плоско. . . документ порой не развивает, а заслоняет образ, становится «лесами», а не самим зданием романа»<sup>1</sup>, — сожалеет один, говоря о «Битве железных канцлеров». «К сожалению, у В. Пикуля порой документ довлеет над вымыслом, подчиняет его себе, мешает вырваться за узкие рамки фактографии. . . увлечение документализацией повествования идет подчас в ущерб образному строю произведения, приводит к фрагментарности, дроблению романа, ослабляет его «пространственное натяжение». «Калейдоскопичность» композиции, обилие событий и их поистине необъятная география отрицательно сказываются на образном строе романа»<sup>2</sup>, — сетует другой, ссылаясь на «Слово и дело». Вот и Ю. Андреев считает, что «огромная насыщенность повествования (романа «Слово и дело». — В. О.) историческими фактами переходит подчас в монотонные перечни событий больших и малых без сурового художественного отбора. . .» Ему же принадлежит в принципе верное, хотя и поставленное писателю не в укор, а в заслугу, определение образной природы не только «Слова и дела», но и других исторических романов В. Пикуля, которые воспринимаются критиком «как страстные, публицистически направленные репортажи из дальних времен»<sup>3</sup>. Именно: репортаж — синоним хроники. Обозначение, которое призвано по существу замаскировать композиционную рыхлость, неорганизованность повествования, его непомерную объемность, идущую не от масштабов единой и цельной художественной мысли, а от обилия включенных в сюжет событий и сведений, оправдать торопливость письма, неряшливость слова.

Как можно судить по дискуссии за «круглым столом» журнала «Литерарни месичник», вопрос об отношении к хроникальным формам исторического романа достаточно остро стоит и в зарубежных литературах, в

<sup>1</sup> «Литературное обозрение», 1978, № 8, с. 48.

<sup>2</sup> Там же, с. 50.

<sup>3</sup> «Литературная газета», 1976, 18 августа.

частности, чешской. И она знает произведения, которые предлагают читательскому вниманию не «образ целого», не «ядро исторических явлений», а всего лишь «костюмы и реквизит» эпохи. «Современная чешская историческая беллетристика развивается в направлении к литературе факта», — считает критик Йозеф Грабак. «Исторический роман так же относится к историческому репортажу, как и роман о современной действительности к репортажу об этой действительности»<sup>1</sup>, — возражает ему Богумил Ржига, полагая, что роману надлежит быть прежде всего романом.

Возвращаясь к прозе В. Пикуля, стоит вспомнить, как сам писатель объяснял однажды свой стойкий интерес к историческим темам. «Моя любовь к русской истории возникла потому, что я *не знал* этой истории. Желая постичь ее, я на всю жизнь увлекся историей»<sup>2</sup>. Прекрасный стимул для популяризации исторических знаний, но вряд ли достаточный для самостоятельного творческого поиска в искусстве. Этим, наверное, и объясняется та односторонность писательской ориентации, на которую обоснованно указывает Я. Гордин: «Основа романов В. Пикуля... не история, но исторический анекдот. И пьяные буффонады, и совершенно фантастические фривольные ситуации, ... и принцип описания военных действий, и обилие всяческих ужасов... — все это восходит к специфической фольклорной стихии, апокрифу, историческому анекдоту»<sup>3</sup>.

В полной мере подтверждает это роман «У последней черты». Тоже хроника, в основу которой, уведомляет автор, «положены подлинные материалы... Все имена сохранены в исторической достоверности. Вымышленных героев и событий в произведении нет». Лучше бы они были, думаешь поневоле, читая это многословное, хаотичное повествование об альковных тайнах царской семьи и придворной камарильи, погружаясь в поток сюжетных сплетений, явно предпочитающих завлекательные фарсовые ситуации серьезным событиям, верхний слой авантюрных происшествий глубинному содержанию народной истории. Что с того, если все, о чем повествует автор, происходило в действительности? Да-

<sup>1</sup> См.: «Литературная газета», 1978, 20 сентября.

<sup>2</sup> См.: «Аврора», 1977, № 2, с. 16.

<sup>3</sup> «Литературное обозрение», 1978, № 8, с. 55.

же с точки зрения познавательной роман В. Пикуля заметно уступает научному труду историка М. К. Касвинова «Двадцать три ступени вниз» (М., «Мысль», 1978), объективно исследующему ту же агонию русского самодержавия. Правда, последний написан без претензий на художественность. Но зато и без той неразборчивости в организации материала, которая отличает повествование В. Пикуля.

### 3

Рассматривая исторический роман в ряду явлений большой эпической прозы, не вычленимых из жанра романа как такового, полемическим заострением внимания на его образной специфике Г. Лукач несколько упростил все же проблему соотношения мысли художественной и научной. «...Художественная практика исторического романа,— категорически подчеркивал он,— почти не зависит от непосредственного влияния исторической науки»<sup>1</sup>.

Все-таки зависит, и зависимость эта бывает как косвенной, так и прямой, как опосредованной, так и непосредственной. Более того, подспудная связь исторической науки и исторического романа иногда проявляет себя по принципу, так сказать, «от противного»: неразвитость науки стимулирует, ускоряет развитие романа, способствует углублению творческих интересов писателя, сосредоточению их на плацдармах, еще не освоенных. Об этом говорит Дмитрий Балашов в послесловии к роману «Младший сын», которым он положил начало задуманному циклу повествований о собирании русских земель вокруг Москвы, становлении Московской Руси. Действие романа охватывает четыре последних десятилетия XIII века, когда после смерти Александра Невского на сцену русской истории вышли его сыновья — Дмитрий Переяславский, Андрей Городецкий, Даниил Московский. «Период этот,— объясняет писатель,— обычно проходит мимо внимания историков. Даже в серьезных учебниках зачастую от Александра Невского сразу перескакивают к Ивану Калите, забывая, как кажется, что названных деятелей разделяют три четверти столетия, срок и сам по себе немалый, а

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1938, № 3, с. 61.

ежели учесть, что в этот срок уложилась одна из самых тяжелых страниц русского прошлого, время, когда решалось: быть или не быть России, то подобный «проскок» и вовсе трудно оправдать».

«Младший сын» назван романом-хроникой. Не столько, думается, по инерции примелькавшихся определений, сколько по убеждению писателя, чья ориентация на безупречную документальность повествования находит программное обоснование: «В изложении событий, даже мелких, я старался держаться со всею строгостью документальной, летописной канвы, памятуя, что читатель наших дней прежде всего хочет знать, как это было в действительности, то есть требует от исторического романа абсолютной фактологической достоверности. Поэтому я разрешал себе лишь те дорисовки к летописному рассказу, которые позволительны в жанре художественного воспроизведения эпохи, например в воссоздании второстепенных персонажей, людей из народа, живых картин тогдашней жизни, которые, однако, также строились мною по археологическим и этнографическим источникам»<sup>1</sup>.

Все так и есть, казалось бы, в романе «Младший сын». И в то же время не совсем так. Субъективное восприятие писателем (с ним и поспорить можно по части апелляции к читательским вкусам) своего произведения расходится с его объективным содержанием, художественный смысл повествования не укладывается в изначальные рамки замысла. Не событийной хроникой эпохи стало оно, а романом о судьбах героев, воплотивших эту эпоху и потому поднятых до уровня ее характеров-типов. Это одинаково касается героев как действительных, так и вымышленных. Не в меньшей мере, чем московский князь Данила, ведет романский сюжет крестьянский сын, ратник и гонец Федор, и их пути-дороги, в одном случае засвидетельствованные документально, а в другом проторенные авторской фантазией, равно нужны повествованию для более объемного, стереоскопического изображения народной жизни.

Немало страниц повествования отдано у Д. Балашова многолетней междоусобной борьбе Дмитрия и Андрея. Но не их победы и поражения, как бы ни были они

---

<sup>1</sup> Дмитрий Балашов. Младший сын. Роман. Петрозаводск, «Карелия», 1977, с. 602.

драматичны сами по себе, создают сюжетное напряжение. Оно — ответ внутреннего драматизма судеб, погруженных в бурный водоворот времени, когда «что-то страшное, как нутряная болевая, разъедало землю и, подобно зловонным пузырям болотной гнили, отравляло самый воздух страны». Взаимные недоверие и вражда не просто разъединяют и ожесточают братьев, но испепеляют то лучшее, что несли в душе и Дмитрий, и Андрей.

Д. Балашов, как правило, избегает собственных вторжений в действие, предпочитает внешне спокойное, беспристрастное повествование, как бы отстраненное от его авторского «я». Но, сведя однажды героев романа, братьев по крови и врагов по духу, в отчем доме, и он выходит из привычного равновесия, поднимает, возвышает голос, в котором и удивление, и горечь, и боль — все вместе. «Сказать бы тут об облегчающих душу слезах, об объятии братьев, о том, что нелюбие их прорвалось и вытекло гноем из заживленной язвы. Нет, не прорвалась язва, не вытекло зло, и не было братних объятий и слез. Было тяжелое молчание победителя, уставшего побеждать, и побежденного, озлобленного поражением. Был новый ряд, договорные грамоты», которые и подписывались для того, чтобы вскоре нарушить. Под силу ли хронике такое проникновение в глубь человека, такой пронзительный, словно рентгеновский луч, взгляд внутрь?

Не расцвеченными декорациями к хроникальному изложению, обозрению исторических событий, а неотъемлемыми звеньями художественной мысли, постигающей народную историю в жизненной многообразии ее проявлений, воспринимаются сцены романа, поэтизирующие священнодействие труда, передающие шумное многоголосие новгородского торжища или строительных работ в Москве. Руки пахаря и сеятеля возрождают разоренную, опустошенную землю, и неистребимая жизнь снова и снова прорастает на пепелищах, которые оставляют по себе княжеские раздоры и татарские набеги.

Созидательная работа истории продолжается непрерывно, преодолевая «разномыслие в народе», и единая народная мысль о собирании земли русской упрямо пробивает себе дорогу в сознании людей. Для младшего сына Александра Невского она становится той государственной мыслью, которую он воплощает в деле с упор-

ством и разумом рачительного хозяина своего небольшого удела. В сравнении с Дмитрием и Андреем он — герой, действующий куда менее активно. Не по нему переменчивая ратная слава, перестук топоров для него милее звона мечей. Убогая Москва, «затерянный в лесах деревянный городок», строит амбары и житницы, погребца и конюшни, привечает рабочих людей, бегущих в нее от разорения из других уделов, обрастает вокруг новыми селами, которые закладывает князь в своей глухой вятичской стороне. Вроде бы самыми обыденными житейскими заботами живет Даниил Московский, но почему так смущают они старших братьев, нет-нет да и воспринимающих их укором своей совести? Не потому ли, что «дом отцов становился непрочен. Ветер времени продувал его насквозь», а в хозяйских делах Даниила проступила та первооснова человеческого бытия, которая придает ему твердость и ясность? Вот и чувствует Дмитрий свою вину за то, что «долго не давал... воли» брату, «держал за наместником». И Андрей, переживший всех, испытывает глухую боль от того, что «сам не понимал всю жизнь, как ему, его злой душе, не доставало дружбы, и ласки, и семьи, и братней любви...» Так социальные уроки народной истории сливаются с нравственными уроками человеческой судьбы, и жизнеутверждающий смысл тех и других состоит именно в том, о чем писала М. Бойко, отмечая, как самобытно един в двух лицах автор романа: он «ищет в истории, даже в самых сложных и драматичных ее периодах, нечто безусловно ценное и непреходящее и не устает воскрешать его, любясь им, утверждая его. Эти усилия Балашова-художника продолжают его работу филолога, фольклориста, историка культуры, хранителя, пропагандиста старинного народного искусства, запечатленных ценностей народной жизни»<sup>1</sup>. Разделяя сказанное, добавим только, что «продолжает» — не совсем точное слово. Научные познания автора не перенесены на страницы романа, а, вовлеченные в целенаправленное движение художественной мысли, обрели новое образное выражение.

Значит ли это, что специфика темы не накладывает свою печать на поэтику исторического романа, что един-

---

<sup>1</sup> «Литературное обозрение», 1976, № 11, с. 27.

ство содержания и формы проявляет себя в его образном строе точно так же, как, скажем, в социально-психологическом романе о современности? Ничуть не бывало. Исторический романист — и творческий опыт Д. Балашова одно из убедительных тому свидетельств — не только «признает над собой» объективные истины науки, но порою и сам становится их первооткрывателем. Это особенно важно подчеркнуть, говоря об исследовательских задачах исторического романа в литературах Средней Азии и Казахстана, а также в ряде других литератур, где писатель нередко обращается к таким пластам народной истории, которые не распаханы наукой или распаханы недостаточно глубоко. Одновременно с работой художника он вынужден тогда совершать и работу ученого, «обживая» своим романом «белые пятна» истории. В таком романе неизбежно возрастает роль описания, авторского комментария к действию. Но все же и здесь существует предел, превышение которого превращает описательный элемент в самодовлеющий. Ожидаемая новизна художественных решений исторической темы подменяется тогда популярным изложением материала, которое отвечает задачам не столько исследовательским, сколько популяризаторским.

«История — не объект изображения, а структурная основа романа, «строительный» материал его композиции», — говорит Г. Ломидзе в книге «Ленинизм и судьбы национальных литератур», посвящая несколько глав идейно-художественному опыту советского исторического романа 30-х годов и наших дней. Предложенное определение «романного» своеобразия исторического романа служит исследователю ключом и к решению вопроса о соотношении документа и воображения, факта и вымысла, научного знания и образного мышления. «Строгое соответствие художественной правды правде документа, — подчеркивает он, — не обязательно. Правда документа — застывшая правда. Художественная правда шире, объемнее конкретных фактов истории, ибо она охватывает явления в их движении, становлении, во взаимном столкновении. Она «разжимает» локальные границы событий, воссоздает не только то, что было, но и то, что могло бы быть в предполагаемых обстоятельствах. Возможное, но не случившееся порой лучше раскрывает существо исторического бытия, создает иллюзию достоверности, продолжая и углубляя жизнь

фактов»<sup>1</sup>. Право же, в свете этих выводов литературоведа не такой уж и задиристой, вызывающей, но вовсе даже безобидной выглядит нескрываемо полемичная шутка писателя, которой Даниил Гранин начинает посвященную великому Араго «Повесть об одном ученом и одном императоре»: «Какое мне дело, соблюдал ли историческую правду Александр Дюма в «Трех мушкетерах»! И правильно делал, если не соблюдал».

Но — оставим шутки. Речь, понятно, идет не о субъективистском произволе писателя, не о капризах его безудержной фантазии, не о своевольных прихотях воображения, но о творческом вымысле, который, питаясь действительностью, опираясь на научное знание действительности, служит ее художественному пересозданию, обобщению и типизации в образах искусства и тем самым является одним из неиссякаемых источников и могучих стимулов обогащения реализма. «Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ,— так мы получили реализм»<sup>2</sup>, — эти слова Горького к работе исторического романиста приложимы так же, как и к труду писателя вообще. Характеризуя образную природу исторического романа и своеобразие его повествовательных форм, соотношение факта и воображения, документа и вымысла не знает однажды и навсегда найденных пропорций, установленных стереотипов. Диалектическое взаимодействие правды исторической и художественной изменчиво, гибко, подвижно так же, как и взаимодействие правды жизни и правды искусства вообще. Вот почему, выявляя многообразные проявления специфических особенностей исторического романа, стоило бы, наверное, чаще говорить не столько о границах писательского вымысла, сколько о пределах документализма.

---

<sup>1</sup> Георгий Ломидзе. Ленинизм и судьбы национальных литератур. М., «Современник», 1974, с. 196, 192.

<sup>2</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, с. 312.

# VI

## Характер и обстоятельства Уроки героической нравственности

1

Вспомним один из трагических эпизодов русской истории начала XIV века. Как свидетельствует летопись, тверской князь Александр Михайлович призывал русских князей «друг за друга и брат за брата стоять, а татарам не выдавать и всем вместе противиться им, оборонять Русскую землю и всех православных христиан». В 1327 году в Твери вспыхнуло народное восстание против татар, поддержанное князем. Этим воспользовался Иван Калита. Ревностно выполняя наказ Золотой Орды, он вместе с татарским войском «всю землю Русскую положиша пусту»<sup>1</sup>, за что и получил ярлык на великое княжение. Не отрицая «малой правды» за Александром Михайловичем, большую историческую правоту некоторые историки признают все же не за ним, а за Иваном Калитой как за одним из первых собирателей русских земель, объединителей Московского государства. Разделяя такую точку зрения, строят свою художественную концепцию драматических событий и Б. Изюмский в повести «Ханский ярлык», и Б. Тумасов в повести «Русь Залесская». Оба писателя исходят из заведомой неправоты тверского князя, она не вызывает у них и тени сомнения.

См.: В. О. Ключевский. Соч. в 8-ми томах, т. II. М., Госполитиздат, 1957, с. 20—21.

По-иному раскрывает эту драматическую коллизию Д. Балашов в романе «Великий стол», продолжающем задуманный писателем цикл повествований о Московской Руси. Александр Михайлович выведен здесь как достойный сын своего отца — Михаила Тверского, окруженного в народной памяти ореолом национального героя, — и отчасти даже повторяет его путь, как и отец, принимая мученическую смерть в Орде. Правда, о многолетнем изгнании Александра Михайловича и о печальном его конце в романе (речь пока что идет о журнальной публикации) сообщается бегло и сухо, досадно информационно, так как безраздельное внимание автора отдано подвижнической жизни и самоотверженной борьбе Михаила Тверского, выступающего в повествовании главным действующим лицом. Но и то немногое, что сказано о его сыне, позволяет увидеть в князе честного русского патриота, который пал жертвой вероломства и коварства Ивана Калиты, принесшего Твери «смертный... погром и час». И потому «без осуждения, скорее со скорбью, чем с гневом», прощается с ним писатель в финале романа, резко обнажая тем самым трагический конфликт между субъективно благородным порывом исторической личности и объективной логикой эпохи. Пострадала ли при таком понимании героя правда истории? Напротив, обрела художественную многомерность социальной и психологической драмы.

«...Тут весь *звездь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов*»<sup>1</sup> — общеизвестные эти слова целиком и полностью приложимы к роману историческому, где реальные лица истории становятся героями литературными. Потому-то и вызывает несогласие интерпретация далеких событий Б. Изюмским и Б. Тумасовым, что их художественная концепция, опираясь на общие положения, конечные выводы некоторых ученых, оставляет небольшой простор проявлению индивидуального, личностного начала героев, ставших участниками социальной и духовной драмы своего века. Отсюда идет апологетическая защита Ивана Калиты и нескрываемое стремление подчеркнуть исключительно негативное отношение к Александру Михайловичу. Но в том и беда, что ни тот ни другой никак не укладываются в прокрустово ложе за-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 49, с. 57.

ведомой «положительности» или «отрицательности». Выверять отношение к героям можно лишь по тому нравственному критерию, который ставит их перед судом не сословной, кастовой, но народной морали. Такой критерий не найден авторами. И если все же прорываются у них иногда критические ноты по отношению к Ивану Калите, то это свидетельствует лишь о том, что реальный материал истории подчас оказывается сильнее заданной, преднамеренной тенденции приписать московскому князю мудрость политика, прозорливость дипломата, рачительность государя, облагородить даже самые недобрые его дела, вплоть до соучастия в коварном убийстве соперника, которого он же помог заманить в Орду для расправы.

При ослабленности или размытости морально-нравственного критерия, литература, искусство попросту перестают быть самими собой, изменяют своему гуманистическому назначению. Это и побуждает настоятельно выдвигать первейшим условием мастерства исторического романиста его умение придать правде истории масштабы художественной правды, обладающей неослабной силой нравственного воздействия. Такое условие никак не противоречит образной природе исторического романа как явления искусства и вполне согласуется с его современным идейно-художественным опытом.

Сложным путем творческих исканий, не признающих априорных и одномерных решений исторической темы, идут Дмитрий Балашов в романе о древнем Новгороде «Марфа-посадница» и Ильяс Есенберлин в трилогии «Кочевники». В обоих повествованиях действуют реальные исторические лица, разворачиваются подлинные события национальной истории. Драматический накал этих событий отзывается такой сложностью, противоречивостью человеческих характеров, что духовное, нравственное содержание их попросту невозможно ни объяснить привычными определениями положительного или отрицательного героя, ни свести к однозначным оценкам его прогрессивной или реакционной роли. Это тот как раз случай, о котором всего вернее будет сказать словами М. Горького, не однажды напоминавшего, как важно для писателя уметь «в каждой изображаемой единице найти, кроме общеклассового, тот индивидуальный стержень, который наиболее характерен для нее»: «классовый признак» не следует наклеивать человеку извне,

на лицо... классовый признак не бородавка», «один только «классовый признак» еще не дает живого, цельного человека, художественно оформленный характер»<sup>1</sup>.

Образ Марфы-посадницы, великой боярыни Борецкой, предводительствовавшей в борьбе новгородской знати с Иваном III, имеет в русской литературе XVIII—XIX веков давнюю художественную традицию. Начало ее восходит еще к трагедии Якова Княжнина «Вадим Новгородский». «Защитницею вольности», «мудрой, великодушной, смелой» представлена «славная дочь Новаграда» в повести Карамзина «Марфа-посадница, или Покорение Новаграда». Бесстрашной воительницей «за любовь к святой Софии, за преданность к великому Новаграду, за верность ко святым заветам предков» выводил ее М. Погодин в трагедии «Марфа, посадница новгородская». Такая интерпретация героини, однако, несла в себе противоречие, преодолеть которое не смогли ни Карамзин, ни Погодин, — противоречие между романтической поэтизацией новгородских вольностей, защищаемых Марфой-посадницей от притязаний московского князя, и монархической концепцией произведений, призванной возвеличить государственные деяния Ивана III. Не умея объяснить сложное, художественная мысль, особенно наглядно — в трагедии М. Погодина, довольствовалась простым — хитросплетением роковых страстей, олицетворяемых образами отдельных исторических личностей.

Для современного романиста, вооруженного методологией конкретно-исторического прочтения, социально-классового анализа прошлого, таких неразрешимых противоречий не существует. В столкновениях личностей он видит противоборство общественных сил истории, противоборство разных устремлений и тенденций ее развития. В повествовании Д. Балашова это центробежные силы обреченных, изживших себя традиций феодального сепаратизма и центростремительные силы объединения русских земель, направляемые объективными закономерностями эпохи: возвышением Москвы, укреплением великокняжеской власти, ростом молодого, но уже могущественного государства.

Середина XIII века и последняя треть XV века — исторически разные эпохи новгородской республики:

<sup>1</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, с. 415—416.

эпохи ее подъема, расцвета и заката, крушения. Первая нашла яркое художественное воспроизведение в повести «Господин Великий Новгород», которой В. Балашов дебютировал в литературе, драматические противоречия второй обнажает роман «Марфа-посадница». Ничто, пожалуй, не доносит контрастные различия между обеими так наглядно, как эмоциональная атмосфера, сопровождающая батальные сцены повести и романа. Вспомним Раковорскую битву, победный исход которой в повести «Господин Великий Новгород» предрешила пешая рать ополченцев. И сопоставим с ней роковую для Новгорода битву на Шелони, где «огромное и неповоротливое новгородское войско» понесло «позорный разгром». Что же вдруг «стало с силою новгородскою? Что совершилось с Господином Великим Новгородом?» На этот мучительный для многих героев романа вопрос и отвечают картины боя. «Когда-то новгородские рати громили немецкую «свинью» боковыми охватами пешцев и стремительными прорывами в тыл конных княжеских дружин. С какой поры и почему решили они сами избирать некогда битый ими же боевой строй? Не с того ли времени, как исчезла у бояр уверенность в дружной поддержке ремесленников, а у ремесленников — вера в то, что бояре защищают и их интересы?» Социальные язвы, изнутри подтачивая силы Новгорода, набухали, словно гнойник, который прорвался, не мог не прорваться на поле битвы. «Каки мы ратные, силой набраны!» — подхватывает писатель реплику одного из новгородских мужиков, предваряя ею свое напоминание о том, что и «насильственный набор ремесленников», и нескончаемая рознь новгородских «концов» и улиц — «славляи с неревлянами, бояр с житьями, а житьих с черным народом. . . — все тут сказалось разом», все вместе предвлекло неминуемое и бесславное поражение от московской рати, куда хуже и одетой и вооруженной.

Роль народа как направляющей силы истории активно подчеркнута писателем и в повести и в романе, однако конкретные проявления ее в каждом случае различны. Ремесленный люд обеспечил Новгороду нелегкую победу под Раковором, потому что воспринял борьбу с крестоносцами своим кровным патриотическим делом. И он же привел Новгород к поражению на Шелони, где социальным низам предстояло защищать чужие, господские интересы. Не им, «низшим людям», но аристокра-

тической знати служат новгородские вольности, и не на шумном вечевом сходе, а в боярских теремах, тайно и скрытно вершится политика Господина Великого Новгорода. «Земля, а не народ, говорила на вече и в суде. Количество крестьян и орамых пашен решало всякое дело. И так получилось, что черные люди — четвертый слой новгородских граждан — не имели своего голоса в делах, ни своих представителей в органах власти Новгородской республики. И все же сила у них была. Пусть замкнутая, перегороженная тысячью плотин, она вечно грозила прорваться и затопить Новгород. И об этом помнили все, и бояре, и житыи. Помнили и боялись. Не побоялась лишь Марфа Борецкая». Уповая на власть и собирая силу, она убежденно верит, что в фанатичной до ослепления борьбе с Москвой защищает не свои сословные корысти, а исконные новгородские вольности, «народоправство новгородское». Это и превращает Марфу в посадницу как в собственных глазах, так и в глазах патриотически настроенных новгородцев, которые видят в ней человека подвижнического склада, чья властная воля способна не только на жестокость, но и на бескорыстное самоотречение.

Однако воля Марфы-посадницы обращена в прошлое и не имеет будущего. От решения Новгорода, а стало быть, и от ее, великой боярыни Новгородской, выбора, «к Москве или к Литве присоединиться», зависят «судьбы Руси великой». И в перспективе этих будущих судеб истина истории на стороне не «всесильной партии Борецких», склонившейся к Литве и даже готовой признать над древним Новгородом власть польского короля, а московского князя, начавшего непримиримую борьбу с родовитым боярством, строптивой и чванливой новгородской знатью.

Исторически конкретный характер Ивана III также открывается у Д. Балашова множеством контрастов, идущих от драматических противоречий самой эпохи. Усиление великокняжеской власти отвечает потребностям централизованного управления молодым, стремительно растущим государством и вместе с тем означает торжество деспотизма, который не принимает еще уродливых форм произвола Ивана Грозного, но уже предвещает их. «Холодный по природе ума, осторожный по поступкам своим и постоянно сдержанный с виду, в думе и делах посольских казавшийся много старше

своих лет, Иван внутри себя хранил ярость безудержную, жестокою и необузданно древнюю, передавшуюся целиком его сумасшедшему внуку, Ивану Четвертому. Но эту ярость Иван Третий, в отличие от внука, хранил внутри, за семью замками рассудка, и выплескивал чрезвычайно редко, и то только тогда, когда разум подсказывал ему, что — да, теперь, в эту минуту, можно позволить себе взорваться». Перед лицом этого деспотичного насилия Марфа-посадница предстает героем трагическим, вызывающим и соучастие, и солереживание. И тем сильнее наше читательское сострадание ей, чем глубже понимание социальных драм эпохи, приближенных психологической драмой души.

Верный себе, своей манере повествования, Д. Балашов оговаривается в примечаниях к роману, что «несущественные отступления от хронологической и событийной исторической канвы»<sup>1</sup> допущены всего дважды. Будь их даже намного больше, кто укорил бы за них писателя? Там, где состоялось художественное открытие яркого, самобытного характера, хроникальная точность повествования не может считаться первым достоинством...

«Человековедческим» значением таких открытий определяется и место трилогии И. Есенберлина «Кочевники», составленной романами «Заговоренный меч», «Отчаяние» и «Хан Кене», которыми охвачено пять почти веков казахской истории. Отметим сразу: не все равно удалось писателю как в повествовании в целом, так и в каждом отдельном романе. В первом по хронологии действия романе «Заговоренный меч» явно превышен предел описательности авторского рассказа о том, каким тяжелым был для кочевой степи XV век, когда «разрозненные, противостоящие друг другу в жестокой и междоусобной борьбе казахские роды и племена поняли, что им наконец нужно объединиться, чтобы выжить». Вряд ли нуждается в доказательствах очевидная «нероманность» таких, скажем, информационных «блоков»: «Скотоводство было единственным средством существования для казахских родов, а при кочевьях, разбросанных на тысячи километров по бескрайней степи, просто невозможна чрезмерная централизация, которую пыталась осуществить ханская власть. Здесь обязатель-

---

<sup>1</sup> Д. Балашов. Марфа-посадница. М., «Советская Россия», 1972, с. 420.

но нужно было местное самоуправление, а это входило в непримиримое противоречие с государством, сколоченным наспех удачливым ханом Абулхаиром из обломков таких же предшествующих ему империй. Однако вместе с этим казахи не могли не чувствовать, что если по-прежнему будут враждовать между собой, то станут легкой добычей завоевателей, как случалось уже во времена Чингисхана и Тимура». Имеет место в романе и неоправданная подмена психологического анализа характеров облегченным «эмоциональным» восприятием их внешних проявлений: «Как чахотка разъедает грудь больного, разъедала из века в век души чингизидов страсть к завоеваниям. Она властвовала над ними, руководила всеми их делами и помыслами, господствовала при решении семейных дел. Зараженные этой самой страшной и неумолимой болезнью, люди перестают видеть мир в истинном свете. Слепы становятся они и верят только в свое великое предназначение. Им кажется, что они повелевают историей». Подобные сбивы на оголенный или эмоционально окрашенный публицистический комментарий особенно чужеродны тогда, когда рвутся во внутренний монолог героя.

Восполняя пробелы в биографии народа как художник, И. Есенберлин не всегда умеет сдерживать напор фактологического материала, который он изучил предварительно как исследователь. Однако, сожалея о неизбежной в таких случаях стилевой разнородности повествования, более всего ощутимой в романе «Заговоренный меч», несправедливо не замечать целенаправленности творческого поиска писателя, плодотворного не только в изначальном замысле, но и в конечных результатах.

Прямой потомок Чингисхана «из ветви Шейбани — пятого сына Джучи», хан Абулхаир, не однажды воскрешает в памяти образы предков, оставивших на земле свои кровавые следы. И также претендует на роль потрясателя — пусть не Вселенной, пусть для начала одной только степи Дешт-и-Кипчак. Перебирая века истории и не находя в них «ни одного примера, когда бы доверчивость или послабление помогли кому-нибудь остаться в живых или победить врага», он выстраивает философию и обосновывает мораль власти, которая покоится на фанатичном убеждении, что «импрам — толпа бессловесных людей — должна безоговорочно подчиняться ханскому велению, даже если прикажет он ей

идти на верную смерть... Поэтому не о толпе думал Абулхаир, а о тех, кто ведет ее. В первую очередь это были многочисленные султаны, но в не меньшей степени имели влияние на чернь и батыры... В каждом степном роду были они, и имена их превратились в боевой клич. Через них, султанов и батыров, следует руководить чернью, потому что страшной силой может вдруг стать никем не управляемая толпа и, как бешеная река в половодье, смести законную власть»...

Так поначалу чуть слышно, потом все сильней и сильней начинает звучать в романе ведущая тема деспотической власти и народа, на которого обрушена она всей своей мощью. Народ не импрам — вот главный урок, так и оставшийся недоступным пониманию хана. Потому и не вышел из него ни новый Чингисхан, ни Тимур, что кочевая степь не пошла за ним, встала на пути его властолюбивых притязаний. История не повторяется дважды, а если и повторяется, то «в виде фарса», порождая фигуры, куда более ничтожные, нежели их предшественники. Века не проходят бесследно для народного самосознания, в недрах которого вызревают идеи, отражающие динамику исторического прогресса. На волне порыва кочевых племен и родов к единству, к созданию своего казахского ханства выдвигаются фигуры «неспокойных султанов», противящихся самовластию Абулхаира. Вынашивая коварные замыслы истребления своих врагов, он не в силах понять, что дело не в них, а «в том глубоком подспудном движении, которое, независимо ни от каких правителей, нарастало в степи». О ее покое и мире поет народный певец-жырау, и его песня-сказ кажется хану проломом в плотине, куда устремляется всесокрушающая волна. Приходит срок, и она сметает всю плотину: после смерти Абулхаира огромное, но непрочное ханство, которое он сколачивал на костях подвластных ему родов и племен, разваливается, «словно старый дувал»...

Но если в соответствии с правдой истории тот или иной правитель степи из числа «мятежных султанов» и выступает у И. Есенберлина выразителем национальной идеи единства, это еще не превращает его автоматически в народного вождя. «Цель, для которой требуются неправые средства, не есть правая цель»<sup>1</sup>. Чему слу-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. I, с. 65.

жит знамя национальной идеи и в чьих руках оно поднято — вопрос вопросов, постоянно присутствующий в сюжетных коллизиях трилогии. Субъективные порывы личности и объективные веления истории чаще всего не совпадают, и несовпадение их обостряет драматизм повествования, усложняет диалектику характеров и обстоятельств.

Не на годы и десятилетия — на столетия вперед решало судьбу народа присоединение Казахстана к России. На крутом рубеже истории перед лицом этого выбора поставлены герои романа «Отчаяние». Но даже совершая этот выбор в пользу народа, хан Абулхайр (нередкие совпадения ханских имен не могут не затруднить восприятие трилогии непосвященным читателем, но спрос за это не с писателя, а с истории) следует не его жизненным интересам, а своим «тайным целям», в которых может признаться только наедине с собой: «...стать при поддержке России ханом всех трех жузов». То же — Аблай, тот самый султан, который в романе А. Алимжанова «Гонец» уклоняется от присяги царице. Став главным героем романа И. Есенберлина, он шаг за шагом склоняется к союзу с Россией, все больше проникается мыслью о том, что «другая жизнь» обступает со всех сторон казахскую степь и приходит для кочевников время строить дома, сажать деревья, добывать руду. Но и он руководствуется не народными, а личными интересами. В борьбе с завоевателями-джунгарами и стоящим за ними смертоносным «китайским драконом» Аблай показывает себя патриотом, но патриотизм его классово узок, сословен и эгоистичен.

Не в пример Абулхайру, он добивается своего, становится «великим ханом страны казахов», хотя «российская царица (Екатерина II.— В. О.) с достойной любого тюре мудростью никак не хотела признавать его в этом значении»: объединенная казахская степь спокойнее и опасней разъединенной на три жуза. К тому же, «строптивый и самовластный, Аблай, получи он полную власть в степи, явно стал бы выказывать неподчинение и ставить свои условия. Уже сейчас, хоть и не утвержден он был официально, не только все степные певцы-жырау, но и многие царские пограничные чиновники считали его главным ханом казахов». И как знать, не исполнил ли бы он намерения силой оружия добиваться от России признания себя ханом, если бы непредвиденно резкий

поворот сюжета не задала роману сама история, если бы отзвуки крестьянской войны, разразившейся на берегах Жаика (Урала) не всколыхнули и казахскую степь? С этого момента пути хана и народа расходятся окончательно: и не признав власти Аблая, царизм охраняет его ханские привилегии столь же надежно, как он защищает интересы царизма. И если союз с Россией и страшит теперь Аблая, то причина тому не царские чиновники, с которыми он все равно бы «договорился, рано или поздно», а русские поселения. «Каждый город, каждая шахта под землей, каждое село — это новые бунтовщики на нашей земле. Вот почему я хочу увести подальше от них наши аулы. Словно джут, идет по всей степи от них зараза, и заболевают табунщики, туленгуты, рабы. Кровью наливаются у них глаза, когда они смотрят на наши табуны и стада»...

Как можно судить по приведенным цитатам, удельный вес описаний высок и в «Отчаянии». Но вместе с тем информация об истории по большей части перестает здесь быть просто информацией, когда вовлекается в строй речи, ассоциативная образность которой передает национальный колорит казахской жизни с ее культом героев-батыров и почитанием певцов-жырау, самобытными традициями труда и быта кочевников. Возрастает во втором романе внутренняя энергия слова, художественно более емкими становятся бытовые детали повествования, социальный подтекст которых избавляет писателя от необходимости комментировать действие. Сложнее и композиционная структура повествования, что отвечает более сложному, противоречивому характеру главного героя. Если «Заговоренный меч» в значительной мере строился как роман-монолог, то в «Отчаянии» разворачивается диалог-диспут: философии и морали деспотического насилия ханской власти противостоят жизнеутверждающая философия и трудовая мораль народа, олицетворяемые в образе вешего мудреца и поэта Бухар-жырау. Равноправно действуя в сюжете романа, он часто появляется рядом с Аблаем, верша над ним свой нравственный суд, который тот вынужден сносить и терпеть, уважая обычай и здраво понимая, что «только великий жырау — певец и провидец — может убедить и объединить народ». Именем народа и силой своего искусства судит певец повелителя-хана, первым говоря правду о том, как круто разошлись его «пути с людь-

ми и с будущим» и как мнимо величие, ради которого пролиты «реки крови».

Не вознесен ли, однако, этот образ над эпохой, не смещены ли в нем черты того действительного Бухар-жырау, которого историческая наука и история литературы называют «советником Аблая, главным идеологом Казахского ханства того времени»? <sup>1</sup> Таковую постановку вопроса, возникшего в республике после первой публикации романа «Отчаяние» на казахском языке, вряд ли можно признать историчной по счету как научному, так и художественному. Винить сегодня Бухар-жырау за службу Аблаю — все равно, что осуждать древнего русского летописца за подданство князю. Идеолог — не обязательно апологет. Если непредвзято вчитаться в стихотворные послания певца хану, то легко увидеть, что они носят дидактический характер поучений и наставлений в любви к народу. В их иносказательной образности прорываются и ноты критического отношения к хану (исключая, естественно, традиционное «Оплакивание хана Аблая», которое потому и оплакивание — поминальный плач, что воспекает добродетели, а не бичует пороки усопшего). Вправе ли был писатель укрупнить этот мотив в романе? Наверное, вправе. И если уж упрекать его в чем-либо, так не в укрупнении мотива, а скорее в привнесении в него публицистических заострений. Но это уже другой вопрос, связанный с чувством художественной меры, которая и вправду выдержана не всегда. Учтем также, что, став героем романа, Бухар-жырау показан в развитии, в преодолении противоречий и заблуждений, что он способен и осудить себя за безоглядную веру в Аблая, признать, как «многое в своей жизни делал не так». Тем беспристрастнее выглядит приговор, который выносит хану народный певец...

Наиболее полно народная точка зрения на деяния исторической личности выражена в завершающем романе трилогии «Хан Кене». Он повествует о том, в каком «сложном и противоречивом переплетении людских судеб» разворачивались грозные события 40-х годов прошлого века, всколыхнувшие казахскую степь от Каспия до Сибири. На этом поворотном рубеже национальной истории ярко разгорелось пламя национально-освободительной борьбы и высоко вознеслось знамя восстания,

---

<sup>1</sup> «Поэты Казахстана». Л., «Советский писатель», 1978, с. 122.

начатого Кенесары Касымовым. Хронологически близкая народному антифеодальному восстанию под руководством поэта-воина Махамбета Утемисова, истории которого посвящен роман А. Алимжанова «Стрела Махамбета», борьба Кенесары Касымова имела, однако, иную классовую природу и преследовала другие политические задачи. Представитель родовитой степной знати, потомок хана Аблая, султан Среднего жуза, Кенесары Касымов поднимал восстание во имя отделения Казахстана от России, сохранения социальных основ феодализма и объективно, хотя не всегда осознанно, направлял его в русло националистического движения, которое на начальных этапах борьбы пользовалось широкой поддержкой народных масс, но в конечном счете обернулось против коренных нужд казахского народа. То была, разъясняет писатель, «многократно повторявшаяся в истории внутрифеодальная борьба за власть и влияние, совпавшая на этот раз с национально-освободительной борьбой народа против царизма, использовавшая ее в своих целях и сумевшая благодаря ей растянуться на долгие годы. Царское правительство, в свою очередь, ловко использовало межфеодальные распри... Откуда мог знать обо всем этом простой кочевник?.. И чему тут удивляться, что знамя Аблая (в руках его внука Кенесары Касымова. — В. О.) стало притягательным для степи. Многие годы должны были пройти и реки крови пролиться, чтобы народ понял, куда вело это знамя...»

Бурное, сложное, напряженное это время и отпечаталось в характере героя романа. Не только душа его «была соткана из тысяч противоречий». Самый портрет Кенесары писатель дает в резких контрастах света и тени. «Он невысокого роста, плотный, с толстой, как у борца, шеей. Лицо его, с чуть коротковатым прямым носом, небольшими усами и густой темно-рыжей бородой клином, можно было бы назвать красивым, если бы не глаза. Как у степного беркута они: зоркие, немигающие, в кровавых прожилках. Впрочем, именно такие глаза подходят этому лицу, на которое от рождения легла печать властности и уверенности в своем праве повелевать. Весь его вид свидетельствует, что привык он больше слушать, чем говорить; скупы движения, плотно сжаты тонкие и резко очерченные губы. И еще одну черту заметит внимательный взгляд на этом необычном лице — какую-то глубоко спрятанную мечту, ради кото-

рой такие люди идут на все...» Человек волевой, смелый, решительный, Кенесары уверенно идет к поставленной цели, «стремление к славе и власти» становится главным смыслом его жизни. Понимая время и умея подчинить его себе, он видит, что «чернь по всей степи накалена до крайности и похожа на сухой ковыль. Достаточно уронить уголек, и пожар вспыхнет от Едила и Мангышлака до Чу и Черного Иртыша!»

Обратим, однако, внимание на слово «чернь», которое как синоним к слову «народ» не раз возникает на страницах романа, и не только в прямой речи героя, но даже во внутренних монологах его, произносимых в минуты сокровенных раздумий. Для Кенесары, исповедующего сословный эгоизм феодальной морали, родной народ действительно не более чем «подлая чернь», которую он, как жертву на закляние, безжалостно бросает на чашу властолюбивых стремлений.

Для художественной концепции романа принципиальное значение имеет образ ссыльного польского революционера, поэта Иосифа Гербрута. Персонаж доподлинный, открытый писателем в процессе изучения документов восстания, он достоверно повторяет пути и судьбы поколения своих соотечественников, которые и через рудники Сибири пронесли героические традиции борьбы с русским самодержавием, освященные идеалами декабризма. Неумолимый судья и большая совесть «мятежного султана», Иосиф Гербрут выражает в романе авторскую оценку восстания Кенесары, которая опирается на исторический опыт и интернациональный пафос революционно-освободительной борьбы народов России. Признавая широкий размах восстания, отдавая должное Кенесары как талантливому полководцу и искусному политику, он безошибочно угадывает в нем могущественного феодала, одержимого идеей ханской власти и в фанатичной борьбе за нее не знающего «ничего святого или запретного». Он прав: едва Кенесары добивается заветного провозглашения себя «ханом всех казахов», в движении его «начинается новый период» бесславного заката. «Кенесары достиг своей личной цели, и впредь люди должны бороться не за свободу, а за хана Кенесары. Получив освященную древними традициями власть, он будет применять ее как заблагорассудится и с присущей ему жестокостью. То есть наступает период обычного деспотизма, к чему неминуемо прихо-

дят все такие движения. И разве только в Казахской степи случалось такое! . . .»

Можно снова посетовать на прямолинейность, публицистичность и этих рассуждений: писатель словно не доверяет возможностям психологического анализа, благодаря которым незаурядная личность Кенесары Касымова куда ярче проявлена в непосредственном действии, донесшем и противоречивую сложность, и трагическую обреченность его характера. Но, с другой стороны, важно и понять писателя: сознательно расставляя четкие социальные и нравственные акценты, он направляет движение мысли к постижению той непреложной логики истории, в силу которой герой романа, именем народа завоевавший власть, обращает ее против народа. Как подтверждение этому приводится официальная статистика того времени: «За время мятежа . . . Кенесары было разграблено и сожжено сто семьдесят пять аулов и убито свыше пятисот мирных жителей. Почти все эти грабежи и убийства приходятся на последние годы его жизни», когда султан Кенесары стал ханом Кене . . . Конечно же, справка, не всегда обязательная в тексте художественного повествования. Но здесь она обрастает эпизодами такого трагедийного звучания, что в окружении их перестает казаться всего лишь авторской информацией об истории. Вот, скажем, один из них: «разъяренный Кенесары во главе пятисот сарбазов сам напал» на непокорный аул «и приказал привязать к конским хвостам восемь асакалов. Их волокли по дороге, пока они не испустили дух. Молодой джигит . . . попытался вступить за стариков, но его растоптали конями. Пятьдесят джигитов и тридцать девушек угнал к себе Кенесары в качестве заложников» . . . Мыслимо ли представить, как беспредельно ханское насилие и как неисчислимы народные бедствия, если, напоминает писатель, такие нападения Кенесары с каждым разом становились «все более кровавыми», и «все чаще его сарбазы натывались на растущее сопротивление простого народа»? Здесь было «начало конца». Добавим: неотвратимое начало неизбежного конца, предугаданного и теми молодыми соплеменниками хана Кене, которые, подобно юноше Есиркегену, нащупывают неведомые, но истинные пути борьбы за свободу. Не против России за сословные интересы феодальной знати, но вместе с русским народом против царизма и его социальных устоев . . .

С напряжением следя за развитием человеческих характеров в романе Д. Балашова и трилогии И. Есенберлина, трудно не вспомнить своеобразный спор-диспут Белого и Черного летописцев, в символическом обрамлении которого разворачивается действие драматической поэмы Юстинаса Марцинкявичюса «Миндаугас» (перевод А. Межирова). Спорят они о том, как понимать историю и что видеть в ней. «Сиди, пиши: произошло тогда-то, то-то, с тем-то, тот родился на свет, а этот умер, тот в брак вступил, тот проиграл сражение, а этот — нет. . . Пиши себе и ни о чем не думай», — наставляет Черный. Не для писателя такая заповедь! Если уж продолжать аналогию, то работу писателя вернее всего будет уподобить труду Белого летописца, истово убежденного, что «из всех ремесел священной нет на свете ничего, чем ремесло проклятое — писать, свидетельствовать то, что происходит». И нести при этом «пожизненное бремя ответственности страшной» — не за протокольное изложение неодоушевленных фактов, засвидетельствованных равнодушным пером, но за бесстрашное постижение их сокрытого смысла, глубинной сути. «А человек? А люди? Что происходит в них и что их мучит? И почему печалются они? Зачем ликуют? По какой причине в любом и каждом все сплелось в клубок, и размотать его никто не в силах. . . Нет, наше дело куда сложнее — нам непременно надо и общее объять и человека, увидеть цель и выяснить причину». Не о том ли помышлял и пушкинский Пимен, складывая «правдивые сказанья» и готовясь передать свой «труд усердный, безымянный» на суд потомков?

Касаясь сцены в Чудовом монастыре и монолога Пимена, именно на их примере показывал Белицкий несовпадение, нетождественность логики научной и художественной, отстаивал незаемность, самобытность образных законов искусства, которыми руководствуется писатель в своем обращении к национальному прошлому народа, его событиям и героям. «Ничего подобного, — восклицал он, — не мог сказать русский отшельник-летописец конца XVI и начала XVII века; следовательно, эти прекрасные слова — ложь. . . но ложь, которая стоит истины: так исполнена она поэзии, так обаятельно действует на ум и чувство! . . . И не диво: в ней, в этой

лжи относительно времени, места и нравов, есть истина относительно человеческого сердца, человеческой натуры»<sup>1</sup>. Тем и отличается еще эта истина «сердца», «натуры», характера, постигаемая искусством, от истины, утверждаемой путем логических умозаключений, что, в высшей степени обладая ценностью эстетической, она рассчитана не просто на обостренное эмоциональное, но и на активное нравственное чувство, которое также предопределяет идейную позицию писателя, становится фундаментом его художественной концепции истории.

Не в силу ли ослабленности нравственного чувства и обрекались в свое время на творческое бесплодие любые попытки представить Ивана Грозного положительным героем? Так было, скажем, в трилогии В. Костылева, написанной в 40-е годы. Не сумев подняться до осознания социального драматизма изображаемой эпохи, автор повествования стал на путь ее откровенной идеализации, доходящей иной раз до курьезов. Стремясь сгладить драматические противоречия времени и облагородить жестокость насилия, олицетворяемого фигурой героя, он проводил наивные сопоставления Ивана Грозного и европейских монархов того времени, утешаясь тем, что последние, карая инакомыслящих, не только не отставали от московского государя, но бывали и поизобретательней его. Сомнительный, что и говорить, критерий нравственных оценок... Сегодня этот роман забыт так же основательно, как и те мистификации, на волне которых он появился. Но историку литературы не следует забывать о том, что легковесная беллетристика охотно представляла Ивана Грозного «великим и мудрым правителем», Малюту Скуратова — «крупным русским военачальником», которому-де опричнина обязана своей «прогрессивной ролью». Что же до «ошибок» того и другого, то они виделись всего лишь в том, что «бог помешал» истребить до конца несколько крупных феодальных семейств: уничтожив один боярский род, Иван Грозный, вместо того, чтобы действовать без устали, слишком долго каялся и замаливал грехи... Если же, оставив беллетристику, обратиться к произведениям искусства об эпохе Ивана Грозного, то нетрудно вспомнить, как нравственный суд художника то и дело прорывался в них,

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 527—528.

подобно цветным кадрам в фильме С. Эйзенштейна, донесшим дикий разгул опричнины.

Насколько серьезно восприняла эти поучительные уроки нынешняя проза исторической темы?

Сильным, уверенным пером написан роман Валерия Полуйко «Лета 7071». Писатель не просто знает, но хорошо видит и чувствует эпоху, ее духовную атмосферу, повседневный быт, умеет быть точным в детали, чутким в слове. И вместе с тем — странное дело: напряженно следя за тугим сплетением человеческих судеб, интересов, страстей и интриг, клубящихся в водовороте событий или вынесенных на стрежень исторического конфликта, вдруг начинаешь ловить себя на мысли о том, что порой тебе вроде бы и не до мастерства авторского живописания и изображения. В чем же дело?

Возвышение и усиление русского государства, его стремительный выход на арену мировой истории, укрепление централизованной царской власти — все это действительные процессы эпохи, и, повествуя о них, В. Полуйко не допускает никаких прегрешений перед объективной истиной. Однако эта истина берется в чистом, абсолютном ее выражении, лишенном внутреннего драматизма, накала противоречий. Конечно же, писатель знает о них, как знает и о той невиданно жестокой цене, которой были оплачены победы Ивана Грозного. И в то же время, вопреки этому знанию, которым рождено множество сцен, живописующих лютые расправы и казни, привносит в повествование мотив исторической неизбежности, объективной вынужденности насилия, словно и впрямь герою романа самим «богом послано... Русь возвеличить и всем ее недругам воздать по заслугам». Он бы и рад «не быть злым и несправедливым», и даже обещал это умирающей жене, но «выполнить своего обещания не мог. Быть добрым и справедливым — значило отказаться от всего, что задумал он, что хотел сделать и утвердить своей волей и властью. А задумал он много...» И ради задуманного «неволит» (!) себя «на многие неправые дела, не отстраняя своей совести от тех дел», не однажды является как «страшный, безжалостный, иступленный, не человек, не зверь — ком злобы и ненависти». Не удивительно, если в безудержных, необузданных порывах этой «настырной злобы и ненависти» так часто бывает «неразборчивой» — и только-то? — его «горячая рука», но разве до благоразумной

сдержанности ему, понимающему: «Толико и суй в подзатылье нашу треклятую Русь, коли хочешь ее разберложить!». . .

На этой досадно часто прорывающейся волне нравственной индифферентности возникают иногда и социальные упрощения, к которым прибегает писатель, раскрывая ведущий конфликт повествования — борьбу централизованной власти царя с боярской оппозицией и сепаратизмом. Два полюса существуют в романе, создавая высокое сюжетное напряжение. На одном — олицетворенные фигурой главного героя понятия патриотического идеала и гражданского долга, в самоотверженном служении которым он не раз присягает по ходу повествования. На другом — зловещие тени бояр, что «от веку, сколько стоит на земле Русь, . . . вершат ее судьбу — то как богу угодно, то — как невесть кому! И стонет Русь молитвами, и размахивает топорами на площадях, и юродствует на папертях, а тени клубятся в ее угрюмых дворцах и как проклятье лежат на ней». И нет конца их алчному корыстолюбию, злонамеренным козням, отравляющим «праведную» душу государя «скверной» мира. Как нет числа и гневным обличениям этих уродливых теней, вложенным в уста многих и разных героев.

Очевидную прямолинейность иных суждений как героев романа, так и самого автора можно было бы отнести на счет излишеств публицистичности, которых не избегает писатель, стремясь в ряде картин и сцен выдержать патетическую интонацию повествования. Дело, однако, не просто в излишествах. Резкая контрастность красок в изображении Ивана Грозного и противостоящего ему боярского лагеря создает порою разрыв между общей тенденцией повествования и историческим знанием читателя. Не замечая этого, автор еще более углубляет разрыв теми сценами романа, где Иван Грозный предстает в единении с народом и даже окружен ореолом народного вождя, национального героя. Как к «радетелю и заступнику» обращается к царю мужик из разоренной боярином деревни — и помогает тем самым распутать паучьи нити заговора. «Неужто правда у меня толико в дорогих кафтанах ходит? Иль бога надо мной нету?» — замечает вскоре государь, вспоминая челобитника. Таким же неподкупным гласом народа предстает перед ним и «невзрачный мужичина в нагольном кожухе», даря «единое, что имеет за ду-

шой» — остро отточенный топор, ибо царю «без топора — лихо!». И растроганный государь обещает вовек не расстаться с мужицким даром: «А как расстанусь — быть и мне в холопях!»

Символика столь же прозрачная, сколь и наивная. Как прозрачны и наивны такие, скажем, детали: любя сбить, «прямо с огня, только-только сваренный, пахучий, жгущий губы, горло, нутро», герой романа «и похлебывает его, как простой мужик, из берестяного корца, блаженно постанывая и умиляясь мучениям расколленных иноземцев, старающихся ни в чем не уронить себя перед русским царем и настойчиво, вслед за ним, смаргивая неудержимые слезы, глотающих этот огненный напиток, который они непременно назовут варварским». Тот же мотив врывается и в раздумья Курбского: замыслив измену, он в страхе замечает, как «настырно и зло» говорит с ним Иван Грозный — «совсем не как царь, а как простой мужик, и все в нем было мужичье: и большие волосатые руки, и неряшливая борода, и голос, и глаза — лупатые, как у торгаша с торгового ряда, — только злость была — царская». В контексте романа эти настойчивые уподобления царя мужику не менее многозначительны, чем массовые сцены, призванные подкрепить заверения царских приближенных во всенародной любви к государю. . .

Оговоримся: большинство приведенных примеров взято из первой книги романа, названной «Взятие Полоцка». Вторая книга — «Навстречу лихолетью» — содержит больше социально точных и психологически глубоких сцен, ужесточающихся по мере того, как грозный призрак опричнины обретает свои зловещие очертания. Но все же и здесь немало сцен, нерасчетливо вызывающих понять то «силу духа», которую проявил Иван, чтобы «взойти на этот трон и быть на нем властелином, а не послушной игрушкой в чужих руках», то «его страшную, неизбывную одинокость, . . . горькую неприкаянность и бесприютность». Вольно или неволью, но прорывается в этом мотив какого-то злого рока, мистического проклятия, что тяготеет над взбаламученной душой героя.

Воссоздавая фигуру Ивана Грозного в «Истории государства Российского», Карамзин писал: «Жизнь тирана есть бедствие для человечества, но его история всегда полезна для государей и народов: вселять омерзе-

ние ко злу есть вселять любовь к добродетели»<sup>1</sup>. Говоря этим старинным слогом, роман В. Полуйко в силу не всегда точно расставленных нравственных акцентов не только не вселяет порой ни того, ни другого, но иной раз даже меняет местами одно с другим.

Всего два года отделяют действие романа «Лета 7071» от начала опричнины, идея которой, исподволь вызревая в сознании героя, безраздельно завладевает им в финале повествования. Не предыстория, но собственно история опричнины разворачивается в романе Константина Бадигина «Корсары Ивана Грозного».

Далеко не все в нем бесспорно и равноценно. Уже название вызывает несогласие с писателем. При чем тут, спрашивается, корсары? Ровным счетом ни при чем, хотя в повествование действительно вошли некоторые факты истории, связанные с созданием при Иване Грозном каперского флота. «Вопрос о защите русской торговли на Балтийском море,— писал академик М. Н. Тихомиров,— приобрел особенное значение в ходе Ливонской войны. Рассчитывая насильственными мерами парализовать русскую морскую торговлю с Западом, сперва Польша, а затем и Швеция прибегли к обычному в те времена средству уничтожения торговли на море при помощи корсаров. Все океаны и моря того времени были полны пиратами, которые охотно нанимались на службу различных правительств. Поступая на такую службу, корсары получали специальное «каперское свидетельство» (или патент) и тем самым приобретали право легального существования. Русский царь тоже завел для защиты берегов Балтийского моря каперский флот, возглавлявшийся главным капером Карстеном Роде»<sup>2</sup>. Карстен Роде и выступает у К. Бадигина одним из героев, чьи образы подсказаны реальными историческими прототипами, но эпизоды, в которых он действует, настолько периферийны и так явно оттеснены на обочину сюжета, что нет никаких оснований объявлять их главными. Призывная завлекательность такого названия, не отвечая содержанию произведения, лишь мельчит тему, обедняет сюжет. Сильны в романе и «хрони-

---

<sup>1</sup> Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. 9. СПб., 1897, с. 274.

<sup>2</sup> М. Н. Тихомиров. Российское государство XV—XVII веков. М., «Наука», 1973, с. 24.

кальные издержки», которые видны зачастую невооруженным глазом. Можно указать также на некоторый переизбыток ужасающих натуралистических подробностей и деталей в изображении разгула опричнины. Но при всем этом нельзя не увидеть, что идейно-нравственный пафос авторского описания «кровавых опричных лет» состоит в активном неприятии разбойного произвола и деспотического насилия, в гуманистическом утверждении их обреченности. Именно жестокость опричнины выступает в романе решающей причиной внутреннего разлада государства, духовного истощения общества, когда впереди уже маячит призрак недалекого Смутного времени. Такова необратимая диалектика истории, постигаемая в романе: подъем и упадок Руси, ее созидание и разрушение — две взаимосвязанные стороны единого общественного процесса, увиденного как в социальных, политических, так и в духовных, нравственных проявлениях. Не в том только драма, что опричнина, прежде чем изжить самое себя, поглотила своих вдохновителей одного за другим: «неслыханные, зверские расправы царя Ивана со своими подданными» обернулись и против ближайших сообщников, «вельможных опричников всякого звания». Заблуждением было бы видеть в опричнине лишь силу, направленную против боярской оппозиции.

Еще В. О. Ключевский обратил внимание на то, как «сравнительно немного» боярских имен названо в «помянниках» — списках казненных, которые составлял сам Иван Грозный. В иных из списков число жертв достигает четырех тысяч, и главным образом это «перебитые массажи и совсем не повинные в боярской крамоле дворовые люди, подьячие, псары, монахи и монахини»<sup>1</sup>. Точные социально-классовые оценки дает опричнине советская историческая наука. Так, отмечая ее объективно прогрессивную роль «в ликвидации пережитков феодальной раздробленности», авторы «Истории СССР» особо указывают на опасность идеализации Ивана IV, связанную с попытками рассматривать опричнину «исключительно как борьбу внутри господствующего класса, между дворянством и боярством. На самом же деле эта политика самодержавия основной своей тяжестью ложилась на плечи крестьянских масс. Утверждение дворян-

<sup>1</sup> В. О. Ключевский. Соч. в 8-ми томах, т. II, с. 185.

ского землевладения сопровождалось резким усилением крепостничества и феодальной эксплуатации». Что же до разгрома боярской оппозиции, напоминает «История», то «мнительность Ивана IV приводила к тому, что гибли ни в чем не повинные люди. Вместе с боярами казнили их слуг, дворню, даже холопов и крестьян. Поход опричников в Новгород (1570 г.) сопровождался невероятными жестокостями и кровопролитием, убийствами тысяч простых горожан и крестьян»<sup>1</sup>. Касаясь этой одной из самых кровавых страниц в преступлениях опричнины, Р. Г. Скрынников не в пользу Ивана Грозного вспоминает политику Ивана III: если последний «подверг гонениям привилегированные новгородские верхи, то Иван IV обрушился на низшие слои. Массовое выселение посадских людей из Пскова и Новгорода, двух городов, казавшихся правительству опасными очагами социального брожения, характеризовало социальную направленность опричной политики». Тот же Р. Г. Скрынников, уточняя количество жертв опричнины, отмечает, что из 3—4 тысяч человек «на долю дворянства приходилось не менее 600—700 человек, не считая членов их семей. Опричный террор ослабил влияние боярской аристократии, но он нанес также большой ущерб дворянству, церкви, высшей приказной бюрократии, то есть тем социальным силам, которые служили наиболее прочной опорой монархии. С политической точки зрения террор против этих слоев и группировок был полной бессмыслицей»<sup>2</sup>.

На эти выводы исторической науки и опирается писатель в своей художественной интерпретации эпохи Ивана Грозного. Об антинародной сущности опричнины ярко и образно говорят трагедийные сцены повествования, выделяющиеся сдержанным, лаконичным описанием, скупым, но точным отбором деталей. Страшные своей доподлинностью, они отталкиваются от реальных свидетельств, из которых исходит автор, верша жесткий нравственный суд над героями романа — и Иваном Грозным, и Малютой Скуратовым. Впечатляющие картины запустения русской земли, над которой «голод распростер... свои костлявые руки», сближают этот нравственный критерий суда над опричниной с критери-

<sup>1</sup> «История СССР». Часть первая. М., «Мысль», 1970, с. 56, 57.

<sup>2</sup> Р. Г. Скрынников. Иван Грозный. М., «Наука», 1975, с. 146, 191.

ем социальным, связующим судьбу человеческую с судьбой народной. «Тяжелая колесница Русского государства, застревающая в рытвинах и ухабах, двигалась все медленнее. Ее тащила, выбиваясь из последних сил, многочисленная, но голодная и нищая толпа мужиков...» Задавленный нуждой, гнетом, разоренный и несправедливый, народ выступает в романе подлинным выразителем демократических устремлений времени, его освободительных и патриотических идеалов. В глубинной толще народных масс ищет К. Бадигин своих положительных героев социально активного действия — крестьян, воинов, мореходов, кораблестроителей, землепроходцев, противопоставляя их лагерю опричнины как враждебной прогрессу, деспотической силе, опоре самодержавного гнета и крепостнической кабалы. В этом широком идейно-нравственном звучании романа особенно важен и принципиален такой вносимый писателем мотив, как осознание трудовыми людьми из разных «земель обширной Руси», единными в их свободомыслии и вольнолюбии, исторической общности своей многотрудной судьбы. Все это дает весомые основания к тому, чтобы, невзирая на отдельные срывы романиста, отнести его книгу к числу наиболее заметных явлений современной литературы на историческую тему. Писатель дал убедительный пример безбоязненного погружения в поистине трагедийный материал народной истории, из сурового опыта которой он сумел извлечь актуальные идейно-нравственные уроки, созвучные современным идеалам активного, наступательного гуманизма. Вне таких уроков — «человековедческого» постижения истин истории, взыскательных оценок героя, сопрягающих философскую, социальную и нравственную концепции повествования в художественную систему характеров и обстоятельств, — исторический роман перестает быть самим собой, изменяет своему назначению и призванию. Даже в крайнем теоретическом допущении писатель не вправе сказать о своей работе так, как говорит историк А. З. Манфред: «Моральные оценки, всегда субъективные и спорные, вряд ли должны быть привносимы в историческую науку. Важнее сравнительно-оценочных суждений точное определение исторической детерминированности процесса общественного развития».

Впрочем, каждый, кто читал талантливую книгу А. З. Манфреда «Наполеон Бонапарт», без труда при-

помнит множество случаев, когда автор, вопреки сказанному, не сумел удержаться как раз от моральных оценок своего «героя». Чем не нравственный счет, предьявленный ему,— сорвавшееся вдруг восклицание: «Бедный, бедный корсиканец, позволивший ослепить себя позолотой имперского скипетра! Он прошел мимо простого человеческого счастья, приблизившегося вплотную: протяни только руку — оно рядом, достанешь, и заменил его мишурой внешнего блеска, обманчивого, лживого, заставившего позднее с ужасом и горечью вспоминать о роковых просчетах». Или — спор о том, можно ли признать в Наполеоне гениальную личность: «Он был действительно человеком необычайно одаренным. Но если настаивать на слове гениальный, то, вероятно, правильнее всего было бы сказать, что с определенных пор он стал гениально ограниченным человеком»<sup>1</sup>.

Еще больше таких отступлений от заявленного принципа моральной «неподсудности» ученому исторической личности допускает А. З. Манфред в книге «Три портрета эпохи Великой французской революции». С одной стороны здесь — настойчивые призывы понимать «крупного политического деятеля в контексте с его эпохой и во всей его сложности и противоречивости — таким, каким он был», не допуская ни декретивных определений, ни суммирующих жестких характеристик, ни этических оценок, рассматривать исторические явления, полностью освободившись «от всяких сентиментов, от всякого морализирования; вещи надо видеть такими, какими они были, раскрывая их историческую детерминированность». С другой — осуждение Мирабо, чье «добровольное выполнение... миссии тайного советника короля, так высоко оплачиваемой, представляло собой нечто *аморальное, постыдное, недопустимое* для политического деятеля, которого народ считал вождем революции. Он вел *двойную игру*, он *обманывал* своих доверителей, своих товарищей по Национальному собранию, по Якобинскому клубу. Он не был с ними *ни искренен, ни правдив*»<sup>2</sup> (курсив мой.— В. О.). Концы с концами, как говорится, явно не сходятся: без этических, мораль-

---

<sup>1</sup> А. З. Манфред. Наполеон Бонапарт. М., «Мысль», 1973, с. 291, 631—632, 593.

<sup>2</sup> А. З. Манфред. Три портрета эпохи Великой французской революции. М., «Мысль», 1978, с. 248, 358—359, 244.

ных, нравственных оценок не обойтись и историку. Особенно в тех достаточно частых случаях, когда он реставрирует «портрет» исторического деятеля.

На высоком уровне проникновения в «образ» это делает, скажем, В. Твардовская, создавая в лице М. Н. Каткова социальный и психологический тип «охранителя», чей жизненный путь — «поучительный образец того, как служение исторически несправедливому и обреченному делу накладывает неизгладимую и необратимую печать оскудения на личность. Человек, безусловно, незаурядный, одаренный от природы, весьма образованный, он в конце своей карьеры, обросший чинами и наградами, предстает умственно и нравственно деградирующим. На пути, им избранном, оказались ненужными и его эрудиция, и умение владеть пером»<sup>1</sup>.

Тем более нравственное отношение исследователя к «героям» исследования не могло не проявиться в книге «Три портрета», самый замысел которой, по свидетельству автора, был рожден желанием раскрыть «внутреннее содержание больших общественных процессов, к которым относятся и революции, через изображение отдельных их деятелей». Такой замысел — не для беспристрастного пера. Недаром из-под него вырываются однажды слова сожаления о том, что не в пример романисту-художнику историк не обладает «правом на неограниченный домysel», не может «становиться на почву художественного вымысла». Однако, не допуская домысла, а тем более вымысла, в «праве дивинации» (прорицания) А. З. Манфред себе не отказывал. Так пришла в книгу воображаемая картина «мучительной ночи»<sup>2</sup> Камилла Демулена, которая выписана настолько по-художнически ярко, что ею мог бы гордиться любой романист. А «Последний час Жан-Жака Руссо» — это и вовсе новелла, способная выдерживать самые взыскательные критерии художественной прозы.

И все-таки в исходном тезисе А. З. Манфред прав. Привнесение в научное исследование элементов худо-

---

<sup>1</sup> В. А. Твардовская. Идеология пореформенного самодержавия (М. Н. Катков и его издания). М., «Наука», 1978, с. 270.

<sup>2</sup> А. З. Манфред. Три портрета эпохи Великой французской революции, с. 19, 20, 378, 379.

жественной прозы — случай редкий, можно сказать, уникальный, целиком зависящий от таланта ученого. Что же до моральных оценок, то, вырываясь из-под пера историка, они чаще всего возникают произвольно, остаются на втором, заднем плане и не могут входить в его задачу так безраздельно, как входят в задачу писателя, предопределяя пафос, направляя художественный смысл повествования. Не случайно еще Т. Н. Грановский, отвергая «не достойное историка беспристрастие, в котором видно только отсутствие участия к предмету рассказа», противопоставлял ему не пристрастность оценок, а всего лишь «свободное от всяких предубеждений воззрение на спорные исторические вопросы»<sup>1</sup>. Субъективность историка имеет близлежащие пределы, которыми ограничена достаточно жестко. Тяготея к точной, однозначной научной формуле, она, как правило, исключает возможность многовариантных «прочтений» прошлого.

Не то в литературе. Русская классика знает двух Артемиев Волынских, хотя ни один из них — ни благородный рыцарь романтической любви в романе И. Лажечникова, ни по-декабристски понятый идеал тираноборца в думах К. Рылеева — не похож на свой исторический прототип. Двух Чингисханов, по-своему увиденных В. Яном и И. Калашниковым, дала советская проза. Одинаково свободно в ней трем Степанам Разиным, о несовпадении которых мы говорили, обращаясь к романам А. Чапыгина, С. Злобина, В. Шукшина. И если не выдерживают соревнования между собой три Радишева, действующие в одноименной трилогии О. Форш, в повести Алексея Шеметова «Прорыв» и в романе Николая Равича «Две столицы», то потому только, что в каждом случае различна степень писательского мастерства. Что иное дает всем этим героям право на одновременное существование в литературе, как не «единство самобытного нравственного отношения автора к предмету», которое, по Л. Толстому, и есть «цемент», связующий «всякое художественное произведение в одно целое»?<sup>2</sup> Историческому романисту оно необходимо так же, как любому писателю вообще, ибо и в его повествова-

<sup>1</sup> «Журнал Министерства Народного просвещения», 1852, № 4, с. 32.

<sup>2</sup> Л. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30. М., Гослитиздат, 1951, с. 19, 18.

нии о прошлом для нас, читателей, важно не только само явление, но то, как его оценил писатель, как «повернул» своим самобытным нравственным отношением к предмету. Недопустимая вольность и насилие в писательском обращении с историей начинается там, где факт служит задачам исключительно иллюстративным, исполняет служебную, подсобную роль, не выдерживает перепроверки социальными и нравственными критериями.

...«Их ввели по Москве с почестью. Конные ехали по сторонам, Москва смотрела на них, обряженных в чистые новые одежды. Им завидовали:

— Кончили сторожню. Теперь наградят, жизнь обещают».

Вероломный взмах клинков в темной и глухой чаще стал вскоре великокняжеской платой строителям. «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»...

В сюжете романа Сергея Бородина «Дмитрий Донской» этот эпизод коварного истребления великим князем строителей Тайницкой башни направил развитие одной из самых острых, драматически напряженных коллизий. Рожденный вымыслом романиста, в образном строе повествования эпизод этот обрел авторитет истины, вскрывшей и драматизм народной истории на крутом, переломном ее рубеже, и остроту социальных контрастов эпохи, и противоречивость характера московского князя, который, конечно же, не был «голубым» героем, своего рода «рыцарем» без страха и упрека... Не менее показателен другой случай, о котором рассказывал писатель. По совету недалекого редактора он «примирил» в одном из первых изданий книги великого князя Дмитрия и простолюдина Кирилла, но потом, увидев, как «сусально и неправдоподобно» звучит сцена, «вернул ее к прежнему варианту». В этом окончательном варианте сцены «государь после победы над врагом прощает и милует непокорного смерда», а тот «вовсе не склонен прощать князя». Так вернулась в повествование тема их «временного союза, обреченного затем на разрыв»<sup>1</sup>. И тем самым восторжествовала правда истории,

---

<sup>1</sup> «Дружба народов», 1971, № 10, с. 263.

хотя и образ простолюдина Кирилла, одного из строителей Тайницкой башни, и драматический его конфликт с Дмитрием также рождены вымыслом...

Иным путем идет Михаил Рапов в романе «Зори над Русью», названном в подзаголовке «Повестью лет, приведших Русь на Куликово поле». Ревностное радение великого князя на строительстве белокаменного Московского Кремля живописуется здесь как безусловная правда, то и дело удостоверяемая обилием авторских сносок и примечаний к тексту. Но в самом романе она отдает фальшью, потому что служебна так же, как и разъясняемые в тех же сносках экзотические архаизмы, вставленные в речения героев для пушного колорита. Многостраничные сцены строительных работ, как и ряд других эпизодов в этом объемистом, многословном повествовании, призваны укрепить в нас иллюзию справедливости и гуманности, дружелюбия и добросердечия Дмитрия как князя-народолюбца, с отроческих лет отмеченного ореолом избранничества.

Этот авторский пиетет перед высокопоставленным героем по-своему объясним. Незаурядная судьба сильной личности, возвысившейся в силу объективно сложившихся обстоятельств и потребностей времени до роли «*национального вождя северной Руси в борьбе с внешними врагами*»<sup>1</sup>, конечно же, привлекательна для романиста. Но и при этом он не должен был сбиваться на умиление, утрачивать трезвость аналитических оценок. Вспоминая однажды по ходу повествования удельного князя Мстислава Удалого, одного из участников битвы на Калке, М. Рапов счел нужным особо оговорить в очередной сноске, что тот «был сыном своего века». Такого понимания ощутимо недостает в изображении Дмитрия, который ведь тоже был сыном своего века, а значит, и своего сословия, своей среды, своих социальных представлений и нравственных понятий. Не всегда считаясь с ними, автор и героя не раз заставляет поступать вопреки им. Не удивительно поэтому, если Московское княжество предстает иной раз в романе идиллической землей обетованной. Так нарушается созвучие художественной концепции романа и объективной исторической логики, создается и углубляется противоречие между ними.

---

<sup>1</sup> В. О. Ключевский. Соч. в 8-ми томах, т. II, с. 23.

Отрыв героя от условий, в которых тот жил и действовал, сурово отомстил автору, явно претендовавшему на создание эпопеи народной жизни во второй половине XIV века. Как ни велик объем повествования, оно не содержит в себе большой, масштабной эпической мысли, воплощенной в движении сюжета, в развитии характеров. Неточная и нечеткая мысль романиста движется по замкнутому кругу однозначных художественных решений. Для многоэтажного здания романа-эпопеи она — фундамент достаточно зыбкий. Вот и приходится возводить это здание на непредвиденных ухищрениях сюжета, броской неожиданности развязок. Тут уже не до социального анализа, не до психологических обоснований: исследовательски проникать в «глубь» человеческой души автору попросту недосуг без риска оставить нераспутанным множество авантурных интриг и занимательных приключений, которыми пестрит повествование. Увлечение ими, убежденно полагал в свое время В. Гриб, один из виднейших в 30-е годы теоретиков и историков литературы, безошибочно выдает незрелость романа: «Приключения, которые героям приходится испытать,— не есть следствие их внутреннего, *органического конфликта* со средой... Это чисто авантурные случайности... *Внешняя структура и внутренняя мотивация* романа между собой соединены чисто механически. Основная ситуация — борьба героя с внешними препятствиями — вытекает не из его характера, не из положения в обществе, а является житейской случайностью»<sup>1</sup>.

Не романтическая беллетризация истории с живописанием авантурных походов и приключенских интриг, но углубленное социальное исследование обстоятельств, всестороннее психологическое раскрытие характеров — таким видится главное направление творческих поисков писателя в исторической теме. Последовательный историзм аналитической мысли, четкость социальных позиций, классовых критериев, на которые опирается писательское понимание прошлого, выступают здесь неукоснительным условием художественной правды. Ведь «самобытное нравственное отношение» исторического романиста к предмету изображения опирается

---

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1935, № 2, с. 247.

не на произвол субъективных представлений о народной истории, а на объективное познание ее движущих сил и направляющих закономерностей.

### 3

В единстве характеров и обстоятельств, сцементированном «самобытным нравственным отношением автора к предмету», содержится и ответ на вопрос, заданный одной из последних по времени дискуссий об историческом романе: имеет ли в ряду его многообразных типологических форм право на существование такая форма, как роман-биография, которая представляет собой жизнеописание выдающихся деятелей прошлого. «Самозванцами с историческими фамилиями»<sup>1</sup> называл их, ставших героями художественных произведений, Я. Гордин, открывая в «Литературной газете» дискуссию о «былях и небылицах» биографической прозы. «Возможен ли роман о писателе?» — спрашивал он же полемическим названием своей статьи в «Вопросах литературы». И темпераментно доказывал, что самое «право на существование биографического романа» сомнительно, «особенно в случае романа о писателе». Еще бы не сомнительно, если, на взгляд автора, в отмеченных им недостатках романа Д. Бреговой «Сибирское лихолетье Федора Достоевского» виноватой оказывается «не столько Д. Брегова, сколько жанр чистого романа»...<sup>2</sup>

Романы Д. Бреговой «Дорога исканий» и «Сибирское лихолетье Федора Достоевского» действительно слабы. Ведущий прием повествования, которому неукоснительно следует автор, — бесхитростный пересказ «своими словами» сюжетов, лежащих на поверхности необъятного материка жизни и творчества Достоевского. Существуют наследие писателя, его научно разработанная биография, дневники, письма, воспоминания, исторические и литературоведческие труды — возможности для беллетризованного переложения их ничем не ограничены. Выписывай отовсюду и componуй роман, не утруждая себя расстановкой кавычек и лишь добавляя

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1975, 20 августа.

<sup>2</sup> «Вопросы литературы», 1975, № 9, с. 210, 202.

«сказал», «вспомнил», «подумал». О триумфе «Бедных людей», о том, как восторженно встретили этот дебют Григорович, Некрасов и Белинский, рассказывалось не однажды, в том числе и самим Достоевским. Почему бы не пересказать это еще раз? «Вдруг раздался скльный, резкий звонок. Федор вздрогнул и со странным, почти мистическим чувством бросился к двери. В комнату шумно, по-хозяйски ввалились Григорович и сразу безошибочно угаданный Некрасов. Не говоря ни слова, оба бросились его обнимать...» Критическое отношение Белинского к «Двойнику» и «Хозяйке» засвидетельствовано его статьями. Почему бы не пересказать их, развернув воображаемый спор критика с писателем? А о том, что «Записки из Мертвого дома» — бездонный кладезь для вариаций на тему каторги, и говорить нечего. Усердно черпая из него, Д. Брегова даже не скрывает, что служит оригиналом для ее копий. Сравним:

**«Записки из Мертвого  
дома»**

«Острог наш стоял на краю крепости, у самого крепостного вала. Случалось, посмотришь сквозь щели забора на свет божий: не увидишь ли хоть что-нибудь? — и только и увидишь, что краешек неба да высокий земляной вал, поросший бурьяном, а взад и вперед по валу, день и ночь, расхаживают часовые; и тут же подумаешь, что пройдут целые годы, а ты точно так же пойдешь смотреть сквозь щели забора и увидишь тот же вал, таких же часовых и тот же маленький краешек неба, не того неба, которое над острогом, а другого, далекого, вольного неба».

**«Сибирское лихолетье  
Федора Достоевского»**

«Сквозь щели между палями можно было видеть невысокий земляной вал, поросший бурьяном, и расхаживающих взад и вперед по валу часовых. Невольно он подумал, что пройдут годы, и ничто, решительно ничто здесь не переменится, и арестанты точно так же, как он сейчас, будут заглядывать в щели и видеть все тот же вал, все тех же часовых да все тот же маленький краешек неба — не того неба, которое над острогом, а другого — далекого и вольного неба...»

«Достоевский вспомнил утренний шум, гам,

«...шум, гам, хохот, ругательства, звук цепей, чад и копоть, бритые головы, клейменные лица, лоскутные платья, все — обруганное, ошельмованное...»

ругательства, бряцанье кандалов, бритые головы, клейменные лица, лоскутные платья, бессвязные ночные крики, удушающую вонь от параши».

Такие романы-пересказы — и в этом Я. Гордин прав — действительно не нужны. Но разве так уж фатально приговорен к ним писатель? И разве не существует для него никаких иных путей творческого поиска?

Недоверие к художественным возможностям биографического романа знает свою давнюю предысторию. Так, подобно Я. Гордину, склонному возложить ответственность за недостатки романа Д. Бреговой не на автора, а на жанр, и Ю. Андреев видит причину художественной несостоятельности романа В. Арбачевой «Чернышевский» ни в чем ином, как в «усеченных возможностях историко-биографического жанра»<sup>1</sup> вообще. Немало подобных суждений высказывалось в дискуссии о биографическом романе, имевшей место в 1940 году в «Литературной газете», — на это стоило бы сослаться участникам последнего спора для того хотя бы, чтобы и спустя четыре десятка лет не забывать своей «родословной», начинать рассмотрение проблемы не от нулевой отметки.

Убежденным противником биографического повествования был Г. Лукач, по-своему последовательно исходивший в его непризнании из общих задач исторического романиста: «...силой *художественного воображения* создать такие образы людей, которые воплотили бы в себе внутреннюю народную жизнь, бурлящие в ней страсти и течения». Форма же романа-биографии, полагал исследователь, как раз и ограничивает воображение художника, создает «один из современных предрассудков», который «гласит, будто аутентичной передачей исторического факта можно добиться художественного воздействия».

В самом деле, казалось бы, разве не убедительно

---

<sup>1</sup> Ю. А. Андреев. Русский советский исторический роман, с. 152.

остроумное замечание Г. Лукача о том, что от страсти Шиллера к гнилым яблокам нет пути к его «Валленштейну», от любви к черному кофе, от монашеской скуфьи и трости Бальзака нет пути к «Человеческой комедии»: «Факты, взятые из жизни великого человека, могут в лучшем случае ознакомить с непосредственным поводом, по которому возникло гениальное деяние; но они никогда не могут образовать цепи тех действительных причин, которые обусловили гениальную мысль, гениальное решение как свое следствие и определили собой его историческое значение»? Однако убедительность эта весьма относительна и замкнута лишь пределами справедливо отвергаемой «биографической беллетристики», которая «находит удовольствие в том, чтобы выдвигать на место объективных и больших общественных отношений и их объективного отражения в науке и искусстве псевдохудожественное, психологически «углубленное» изображение отдельных и случайных поводов к их внешнему проявлению». Литература же в целом к такого рода беллетристике не сводится. Но именно к ее авторитету апеллировал автор, «поверхностной манере» беллетриста противопоставляя «задачу изображения больших и объективных жизненных связей». Из того обстоятельства, что «созданием *портрета*, пусть даже замечательного», задачи романа не исчерпываются, никак не следует, будто научная биография призвана заменить «исторический роман в биографической форме», будто автору последнего в принципе не дано воспринять личность «в ее *жизненной целостности*... создать целостный образ... охватить общественно-историческую действительность... вскрыть и изложить основные тенденции эпохи... понять и обрисовать те черты, которые сделали великого человека дорогим и близким для народных масс»<sup>1</sup>. Почему бы и не воплотить все это в идеях и образах, характерах и обстоятельствах биографического повествования, в частности, такого, героем которого выступает великий писатель? «Частица концентрированной энергии эпохи»<sup>2</sup>, он ведь и воплощает ее в себе наиболее концентрированно...

Поднятая проблема не из тех отвлеченно теорети-

<sup>1</sup> «Литературный критик», 1938, № 12, с. 56, 47, 46, 45, 57, 53.

<sup>2</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, с. 217.

ческих, спорить о которых можно, не опираясь на практический опыт исторического романа в масштабе как многонациональной советской, так и мировой литературы. Никуда не уйти, например, от того факта, что в польской литературе существует «Шопен» Ярослава Ивашкевича, а в немецкой «Лотта в Веймаре» Томаса Манна. И если первый, написанный в своеобразной форме романа-эссе, тяготеет все же к научной биографии, пусть даже предельно раскованной, открывающей широкий простор воображению писателя, не ограничивающей его в свободной интерпретации документов, в полемике с устоявшимися версиями, то второй может быть отнесен к вершинным образцам классического романа в самом прямом и точном жанровом обозначении. «Дерзновенную отвагу большого художника»<sup>1</sup> видел Б. Сучков в том художественном совершенстве, с которым выписан здесь внутренний монолог Гете, передающий духовный мир гения, величие его личности, напряжение мысли и чувства.

На поэтической ценности биографических повествований активно настаивал Андре Моруа, чей личный творческий опыт позволял заявить со всей определенностью: «...реальность персонажей биографии не мешает им быть героями художественных произведений». Как явления искусства, биографические повествования признают и свои нормы поэтики, особенности которой отражают, на взгляд А. Моруа, специфику творческой работы писателя-биографа. «Прежде всего это выбор темы. Художник-пейзажист не располагает со своим мольбертом где попало... Некоторые из великих импрессионистов прогуливались с рамой, которую они примеряли к различным элементам пейзажа, прежде чем выбрать тот, который они попытаются написать. Биограф тоже должен прогуливаться с рамой в руках, и выбор темы для него, пожалуй, самое важное». Так же много значит и выбор, совершаемый внутри биографического материала. Биография не беспредельна, она не может вместить в себя «все, что известно о ее герое, потому что тогда самая маленькая книга была бы длинной, как жизнь». Учитывая все, что известно, писатель выбирает важнейшее. И, совершая выбор, «зачастую

---

<sup>1</sup> Борис Сучков. Лики времени, т. 1. М., «Художественная литература», 1976, с. 356.

невольно акцентирует те черты своего героя, которые ему наиболее дороги или близки»<sup>1</sup>. Сопоставим: о тех же художественных принципах романа-биографии размышлял Г. Шторм, создавая «Труды и дни Михаила Ломоносова». «Я выбрал его,— писал он о герое романа,— как образ беспримерной творческой силы, возникшей в крестьянской среде в самую суровую пору крепостного права... Я выбрал его... потому что его *труды* были первиннами русской научной мысли, а *дни* — упорной борьбой с косностью быта и академической рутинной; потому что он мечтал о времени, когда из наших университетов «произойдут многочисленные Ломоносовы», мечтал об этом, оставаясь один»<sup>2</sup>.

И в 20—30-е годы, и в наши дни многонациональная советская проза исторической темы знала и знает произведения, где, по меткому выражению С. Петрова, осуществлена простодушная «подмена истории биографией исторического деятеля»<sup>3</sup>, причем и в изложении самой этой биографии автор не идет дальше «гнилых яблок» и «черного кофе». Однако подлинный исторический роман с такими произведениями не имеет ничего общего. Судить о его идейно-художественных возможностях в воссоздании образа героя, имевшего в истории свой жизненный прототип, в том числе и деятеля культуры, писателя, следует не по издержкам и отходам, а по действительным обретениям литературы.

Отделив, таким образом, исторический роман-биографию от компрометирующих его произведений низкого художественного качества, выдвинем еще одно ограничение, которое настойчиво подсказывается текущей практикой литературы. В последние годы все чаще появляются книги, создаваемые на грани литературоведческой науки и художественной прозы. Это и не привычно академическое исследование, коль скоро в нем заметно превышен удельный вес начала как личностного в смысле авторского «самовыражения», так и «человековедческого» по отношению к герою, и не совсем проза, поскольку она не вышла из-под формообразующего диктата документа, а нечто среднее между тем и другим. Отсюда —

<sup>1</sup> «Писатели Франции о литературе». Сборник статей. М., «Прогресс», 1978, с. 124, 125, 130.

<sup>2</sup> Георгий Шторм. Труды и дни Михаила Ломоносова. М., ГИХЛ, 1932, с. 291.

<sup>3</sup> С. М. Петров. Советский исторический роман, с. 402.

потребность авторов найти какие-то новые определения синтезу разнородных повествовательных элементов или хотя бы объяснить их взаимодействие. Б. Бурсов называет свою книгу «Личность Достоевского» романом-исследованием. Вл. Орлов, не найдя соответствующего обозначения, предваряет книгу «Гамаюн» вступительным словом, разъясняющим, что он попытался «запечатлеть движение единственной и неповторимой жизни поэта во времени», «рассказать о жизни Александра Блока, выбрав свободную форму изложения, но не допуская ни малейшего вымысла»<sup>1</sup>. В том же ряду — работы А. Нинова «Так жили поэты» (о Брюсове и Бальмонте), Н. Крышука «Открой мои книги...» (о Блоке).

Наметилось, однако, и стремление безоговорочно зачислять книги такого рода в художественную прозу. Так, «Суворов» и «Державин» О. Михайлова вышли в заведомо «нероманной» серии «Жизнь замечательных людей». Тем не менее первая книга переиздана Воениздатом и отрецензирована в печати<sup>2</sup> как исторический роман. Вторую, не без претенциозности названную в подзаголовке «романизированным описанием исторических происшествий и подлинных событий, заключающих в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина», журнал «Волга» также напечатал поначалу как полноценный роман. «Это уже в самом точном смысле слова художественная проза, историко-документальное произведение. Перо автора окончательно обращается к живописанию, возникают композиция и сюжет, отражающие, с одной стороны, картину исторического времени, ...а с другой стороны, подчиненные законам художественного повествования»<sup>3</sup>, — считает литературовед А. Ушаков. На такое восприятие книги настраивает и О. Михайлов, подчеркивая в послесловии, что автор, работающий в «жанре научно-художественной биографии», «не может обойтись без тех же самых качеств, какие присущи создателю романа или драмы»<sup>4</sup>. Вот повод, когда жанровый пуризм, видимо, необходим. Не всякое «романизированное описание» есть роман, а ком-

<sup>1</sup> Вл. Орлов. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л., «Советский писатель», 1978, с. 5, 6.

<sup>2</sup> См.: «Литературная Россия», 1978, 27 октября.

<sup>3</sup> «Литературная Россия», 1977, 2 декабря.

<sup>4</sup> Олег Михайлов. Державин. М., «Молодая гвардия», 1977, с. 322—323.

позиция и сюжет — не единственные критерии художественной прозы. Уравнивать беллетризованную биографию с романом принципиально неверно. Не объем книги делает роман романом, не обилие включенных в нее сведений об эпохе и ее деятелях, не литературная гладкость письма, а эпическая масштабность философски, социально, нравственно содержательной мысли о личности во времени, о судьбе человеческой и народной. Там, где нет самостоятельной философии истории, философии жизни, нет и романа, и, право же, незачем именовать этим ко многому обязывающим словом документальные жизнеописания, составленные по бесхитроному принципу монтажа фактов и нескрываемо литературоведческого к ним комментария (к тому же далеко не всегда безупречного, если говорить о научной концепции автора как историка литературы).

Если исторический роман, выражая самосознание народа, помогает ему полнее и глубже осознать свое место в истории, то этим неизбежно предопределяется и обостренное писательское внимание к великим деятелям национальной культуры прошлого. Рядом с ауэзовским Абаем и айбековским Навои советский многонациональный роман закономерно выдвинул такие масштабные фигуры, как бурятский просветитель Доржи Банзаров в дилогии Чимита Цыдендамбаева «Доржи, сын Банзара» и «Вдали от родных степей», Саят-Нова в одноименном романе Зарзанда Даряна, Махтумкули в романе Клыча Кулиева «Суровые дни», Тарас Шевченко в романах Оксаны Иваненко «Тарасовы шляхи» и Зинаиды Тулуб «В степи бескрайней за Уралом». Не история низведена в этих широкоохватных эпических повествованиях до биографии, а биография поднята до истории.

На таком магистральном направлении творческих исканий в прозе исторической темы принципиальное значение новаторского урока сохраняют романы Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» и «Пушкин», стимулировавшие общее стремление литературы «возвысить роман-биографию до романа-истории» (К. Федин)<sup>1</sup>. Правда, их также не обошло исходное недоверие некоторых критиков к социально-аналитическим и эстетическим возможностям биографического романа.

---

<sup>1</sup> См.: «Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи», с. 189.

Так, И. Золотусский размахисто заподозрил своих коллег в чуть ли не преднамеренном замалчивании того очевидного для него факта, что «Тынянову все же не удался роман о Пушкине»<sup>1</sup>, а Я. Гордин, хоть и видит в «Смерти Вазир-Мухтара» «один из лучших биографических романов в нашей, да и не только нашей, литературе», считает, что написан он вовсе не об авторе «Горя от ума». «Роман этот написан о человеке, который *перестал быть писателем*. Это роман о человеке, которого жизнь вытеснила из литературы в иные сферы деятельности. Это роман о дипломате, государственном деятеле...»<sup>2</sup>.

В последнем случае — и то благо. Пожалуй, ни один исторический роман не имел в критике столь трудной, запутанной, а главное несправедливой судьбы, как «Смерть Вазир-Мухтара». Сложилась своего рода схема, на которую опиралось критическое отношение к роману как в 30-е, так — почти без вариаций — и в последующие годы. Проследим:

М. Серебрянский: «В романе о Грибоедове Ю. Тынянов утерял то чувство историзма и исторической перспективы, которое является сильнейшей стороной «Кюхля»;<sup>3</sup>

С. Петров: «Лирико-романтический подход к исторической теме эволюционирует во втором романе Тынянова в сторону прямого и откровенного субъективизма», который «соединяется с формалистической игрой, со стилизацией синтаксиса, с обыгрыванием анекдота, исторических деталей и языка эпохи»;<sup>4</sup>

Г. Ленобль: «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Н. Тынянова — отступление талантливого писателя от тех позиций, которые были завоеваны им в великолепном романе «Кюхля»;<sup>5</sup>

Ю. Андреев: «Кюхля» был и остается превосходным образцом жанра исторического романа... Но мировоззрение Тынянова утратило оптимистичность, талант был исковеркан формалистически понятым новаторством, скептический тон стал преобладающим. «Смерть Вазир-

---

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1975, 27 августа.

<sup>2</sup> «Вопросы литературы», 1975, № 9, с. 197.

<sup>3</sup> М. Серебрянский. Советский исторический роман, с. 143.

<sup>4</sup> С. М. Петров. Советский исторический роман, с. 207.

<sup>5</sup> Г. Ленобль. История и литература. Сборник статей. М., «Советский писатель», 1960, с. 80.

Мухтара», «Восковая персона», «Малолетний Витушишников» — это упадочнические произведения. Формализм, трюкачество, обыгрывание анекдота, внешняя парадоксальность стали сознательными установками автора»<sup>1</sup>.

Что же произошло вдруг с писателем? Почему его «отход... от реалистического изображения прошлого к ложному формалистическому объяснению истории» столь роковым образом сказался во втором романе, но вовсе не проявился в первом? Задаваясь таким вопросом, М. Серебрянский отвечал в духе самой вульгарной социологии, в целом никак не свойственной его книге: «Тема измены и двойственного бытия в «Смерти Вазир-Мухтара» отражает колебания интеллигенции, в том числе и писательской, между старой культурой и культурой нового строя» и вызывается «обострением классово-борьбы на грани реконструктивного периода»<sup>2</sup>. Последующие же авторы этот само собою возникающий вопрос оставляли вообще без ответа. Или, поступая и того проще, вместе с романом о Грибоедове задним числом перечеркивали роман о Кюхельбекере<sup>3</sup>. Подобное перечеркивание по существу всего творчества писателя — не самый достойный пример уважительного отношения к литературному наследию. И не лучший способ снятия противоречия, которого... не было. Ибо и «Кюхля», и «Смерть Вазир-Мухтара», и появившийся за ними «Пушкин» — явления одного преемственного ряда, последовательно сменяющиеся рубежи на пути творческого «вживания» писателя в историю, ее художественного освоения.

Разберемся по порядку. Едкая ирония и мрачный скепсис, мучительное одиночество и разъедающая тоска тыняновского Грибоедова ни в коей мере не служат свидетельством пессимистической, а тем более мистической концепции истории. Иным Грибоедов и не мог быть после того, как «произошла известная стоянка российской истории на площади петербургского Сената». Там, на Сенатской площади, «кровь века переместилась», оттуда потянул «холод, пустой ветерок между ним и другими

<sup>1</sup> Ю. А. Андреев. Русский советский исторический роман, с. 21.

<sup>2</sup> М. Серебрянский. Советский исторический роман, с. 119, 143.

<sup>3</sup> См.: Р. Мессер. Советская историческая проза, с. 194; Г. В. Макаровская. Типы исторического повествования, с. 87.

людьми». Не понимать этого — все равно что отвергать лермонтовскую «Думу» по причине ее пессимизма, как ни верно и глубоко выразила она мироощущение поколений, переживших декабрь 1825 года, их чужеродность духовному климату николаевской реакции.

Тыняновский Грибоедов — не чета тем молодым и в большинстве своем верноподданным офицерам, которые, действуя в остроумно, на грани пародии выписанных сценах романа Булата Окуджавы «Глоток свободы», в «общем... буйстве и безумстве страстей и чувств» тщатся найти «освобождение от тягот дня и мрачных раздумий». Тыняновский Грибоедов опустошен, но не пуст. Жизнедеятельная творческая натура его ищет выхода, жаждет действия, а встречает лишь глухую стену вражды, недоверия или непонимания. «Горе от ума» не напечатано и не поставлено... Проект Российской Закавказской компании заставил недоумевать царских сановников, весь мир вокруг воспринимающих по собственному образу и подобию: «Чего в сущности добивался этот человек? Ясно чего: директорской власти»... Государственная служба министра-дипломата, на которой он — как «полководец без солдат, главнокомандующий без фронта», также не приносит ни спокойствия, ни удовлетворения. Тем неотступнее «перед ним встала совесть, и он начал разговаривать со своей совестью, как с человеком».

Совесть же его беспощадна. В порыве самоистязания Грибоедов доходит даже до того, что производит себя в... Молчалины. Принимать это всерьез, не различать отношение героя к себе и отношение к нему писателя — значит дать повод одному из эпизодических персонажей романа, разжалованному в солдаты полковнику Берстелю, повторить еще раз: «... если вы Чацкого по бальному наряду не судите, так зачем вы его автора судите по позлащенному мундиру?»

Здесь будет уместно от Грибоедова-героя обратиться к историческому прототипу. «Счастливым для него исход следствия по делу декабристов при тонкости его душевной организации оказывается для него источником новых душевных страданий», — говорит М. В. Нечкина о состоянии Грибоедова последекабристской поры. И подтверждает сказанное ссылкой на Петра Бестужева, писавшего о Грибоедове: «... но да знают строгие моралисты, современные и будущие, что в нынешнем шатком веке в сей бесконечной трагедии первую роль играют

*обстоятельства* и что умные люди, чувствуя себя не в силах пренебречь или сломить оные, по необходимости несут их иго. От сего-то, думаю, происходит в нем болезнь, весьма на сплин похожая... Имея такие нежные чувства и крайне раздраженную чувствительность, при рассматривании своего политического поведения, он, гнушаясь самим собою, боясь самого себя, помышлял, что когда он (по оценке беспристрастия), лучший из людей, сделав поползновение, дал право на укоризны потомства, то что должны быть все его окружающие? — в сии минуты благородная душа его терпит ужасные мучения. Чтоб не быть бременем для других, запирается он дома. Вид человека терзает его сердце; природа, к которой он столь неравнодушен в другое время, делается ему чуждою, постылою: он хотел бы лететь от сего мира, где все, кажется, заражено предательством, злобою и несправедливостию!..»<sup>1</sup> Такому Грибоедову в жизни сродни Грибоедов в тыняновском романе. Это и имел в виду А. М. Горький, с полным доверием относясь к видению писателем своего героя: «Грибоедов — замечателен, хотя я не ожидал встретить его таким. Но вы показали его так убедительно, что, должно быть, он таков и был. А если и не был — теперь будет»<sup>2</sup>.

Не погрешив перед жизненным прототипом своего героя, Ю. Тынянов также ни в чем не погрешил и перед историей. Историческая перспектива, в непонимании которой писатель подозревается заодно с героем, в художественном произведении может проявляться по-разному. В романе Ю. Тынянова она дана как один из мотивов повествования, раскрывающий нравственную несовместимость Грибоедова и официального, аристократического и чиновного Петербурга, несопоставимость духовных масштабов его личности и тех «странных людей», которые толпятся вокруг, «в атмосфере всяческих великолепий», будь то приемы или обеды, или даже аудиенция у императора. «Была пропасть между молодым человеком в черном фраке и людьми среднего возраста в военных ментиках и сюртуках». Мало того: пропасть была и в нем самом. «... Вазир-Мухтар видел

---

<sup>1</sup> М. В. Нечкина. Грибоедов и декабристы. М., «Художественная литература», 1977, с. 619, 620.

<sup>2</sup> «Горький и советские писатели. Неизданная переписка». — «Литературное наследство», т. 70. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 458.

себя в зеркалах. Но он старался не смотреть долго. Удесятеренный, расцвеченный Вазир-Мухтар не приносил особого удовольствия Александру Грибоедову...

Историческая перспектива — это то презрение к официальному Петербургу, которое доминирует в заключительных главах романа. Они о циничном предательстве, которое царские сановники совершают по отношению к убитому Грибоедову, единственно его «опрометчивым порывам усердия» приписывая вину за трагедию в Тегеране. А последняя сцена романа, поднимающая до символа эпизод встречи Пушкина с гробом Грибоедова!.. Не бессмысленность или фатализм исторического процесса утверждал Ю. Тынянов таким финалом, но необратимость движения, которое втягивает в себя судьбы людей и поколений, направляет эстафету передовой общественной мысли.

Не возвращением к реализму, которое воследовало за преодолением «формалистической» (пессимистической, мистической, фаталистической и т. д.) концепции «Смерти Вазир-Мухтара», но углублением реализма, вышедшего на еще более широкий простор истории, стал роман Ю. Тынянова «Пушкин». Задуманный, по свидетельству писателя, «как эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта»<sup>1</sup>, он и воспринят был как эпический «роман нового качества, нового понимания истории». Мотивируя такую оценку, В. Шкловский писал: «... самая главная победа романа — это то, что перед нами растет Пушкин-поэт, растет в России»<sup>2</sup>.

Категорически объявив спустя четыре десятилетия неоконченный (вправе ли мы отвлекаться от этого?) роман о Пушкине неудачей писателя, И. Золотусский вообще усомнился в его надобности. Зачем было писать роман о Пушкине, если Пушкин «сам написал роман своей жизни — и этим романом стали его книги. То же сделали и Гоголь, Достоевский, Толстой. Прочтите их от корки до корки, и вы получите роман»<sup>3</sup>. Полагая так, критик не учитывает, по крайней мере, двух обстоятельств.

Первое — в том, что «роман», оставленный о себе са-

---

<sup>1</sup> «Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи», с. 44.

<sup>2</sup> «Литературный критик», 1937, № 8, с. 133.

<sup>3</sup> «Литературная газета», 1975, 27 августа.

ним писателем, всегда имеет открытый финал. Каждая новая эпоха продолжает, дописывает его, внося свое понимание и осмысление писательской личности, судьбы, творчества.

... «Это — книга про жизнь и про смерть Лермонтова так, как они могут быть объяснены документально, без особых домыслов. Про жизнь и про смерть его так, как понимаю я, как представляю себе (курсив мой. — В. О.). Следовательно, это не монография и не литературоведческое исследование, а скорее — роман. Но и не совсем роман в обычном понимании», — так начинается «Жизнь и смерть Михаила Лермонтова» Георгий Гулия. Обнаженность приема, подчеркивающего постоянное присутствие рядом с героем самого автора, побудила его назвать свое повествование не просто романом, а «книгой-романом». То и дело вторгаясь в ход действия, в изложение фактической основы сюжета, Г. Гулия открытым текстом комментирует или оценивает события и героев, прямо и непосредственно высказывает собственные восторг и горечь, радость и боль. Вплоть до нескрываемого сожаления о том, что в судьбе Лермонтова «мы ничего... не изменим при всем нашем желании. А хотелось бы, очень хотелось бы изменить. И прежде всего — конец ее. Но наше счастье — великое человеческое счастье — заключается в том, что, бессильные изменить что-либо в уже сыгранной трагедии, мы можем изменить кое-что в своей собственной душе. Изменить к лучшему»... Путь, разумеется, не универсальный. Но один из возможных, свидетельствующих о том, что вне нашего современного знания, современного отношения к великим писателям прошлого роман о них невозможен, да и вряд ли нужен.

Не учитывая этого обстоятельства, И. Золотусский пренебрег и вторым, не менее важным, — различием между научной биографией писателя, которая является фактом историко-литературоведческой мысли, и биографическим романом как явлением художественной литературы. Научная биография излагает факты и связи между ними, роман «человековедчески» постигает скрытый смысл, внутреннюю логику фактов и связей. «Эта книга — не биография. Читатель напрасно стал бы искать в ней точной передачи фактов, точной хронологии, пересказа научной литературы. Это — не дело романиста, а обязанность пушкиноведов. Отгадка часто

заменяет в романе хронику происшествий — с той свободой, которою издавна, по старинному праву, пользуются романисты. Научная биография этим романом не подменяется и не отменяется. Я бы хотел в этой книге приблизиться к *художественной* правде о прошлом, которая всегда является целью исторического романиста»<sup>1</sup>, — писал Ю. Тынянов о романе «Пушкин». А В. Шкловский, один из первых рецензентов романа, добавлял, что тыняновский Пушкин как личность и как характер куда более интересен и содержателен, чем «Пушкин в жизни» у В. Вересаева. Последний «получился очень непохожим»<sup>2</sup>, как ни изощрен и объемён монтаж документально удостоверенных фактов, собранных писателем. Вот и еще одно наглядное подтверждение не однажды высказанной мысли о том, что не всякая фактология — благо...

Нет сколь-либо серьезных оснований сомневаться в том, что внешние факты биографии Пушкина лицейского периода и Льва Толстого кавказского в романах Л. Дугина «Лицей» и В. Бакинського «Годы сомнений и страстей» изложены верно и обстоятельно. Но это не делает оба произведения явлениями прозы, отмеченной новизной художественного первооткрытия темы или характера. Особенно в первом случае — в романе «Лицей», построенном на сюжетных повторах, реминисценциях из тыняновского «Пушкина». Во втором случае, правда, Я. Гордин склонен видеть «эксперимент», который «заслуживает внимательного рассмотрения». Потому заслуживает, что писатель уходит от «чистого жанра» романа, пытается «совместить художественность повествования с литературоведческими страницами, введенными откровенно, без всяких ухищрений». Литературоведческий анализ, прямо скажем, не ахти как глубок и часто не идет дальше наблюдений над толстовским текстом, которые без труда даютя первому чтению и легко подтверждаются дневниковыми записями писателя, его собственными свидетельствами о своем творчестве. Например, «Детства»: «Он (Лев Толстой. — В. О.) утвердился в мысли писать маленькими главками. В каждой главке должна быть одна мысль, одно событие. Это было для

<sup>1</sup> «Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи», с. 43.

<sup>2</sup> «Литературный критик», 1937, № 8, с. 128.

него открытие. Оно помогало рисовать характеры, действие, чувства». Такие самоочевидности — а их немало у В. Бакинського — нисколько не смущают критика: сомневаясь в надобности биографического романа вообще, он готов одобрить любые приемы «непрямого изображения судьбы героя». В романе «Годы сомнений и страстей» — «литературоведческий метод», в повести А. Титова о Лермонтове «Лето на водах» — ту именно главу о гибели форта Михайловский, где «имя Лермонтова лишь упоминается — не более». И ни одного позитивного примера из современного исторического романа или повести, в которых давалось бы прямое, непосредственное изображение героя. Неужто таких примеров не существует? Скорее, критик не искал их, будучи убежден, что исторический роман-биография, сомнительный во всех других случаях, попросту невозможен, когда героем его становится писатель и «появляется необходимость показывать творческий процесс и анализировать литературные произведения»<sup>1</sup>.

Но прямое ли это дело романиста, вторгаясь в область литературоведческой науки, проникать в психологию писательского творчества, анализировать художественное произведение? Продолжая логически мысль Я. Гордина, легко заключить, что и роман об ученом невозможен так же, как о писателе: разве психология научного труда, научного поиска не специфична по-своему и доступнее романному повествованию? Конечно же, нет. Но это не помешало появиться дилогии Владимира Кривцова «Отец Иакинф», героем которой выведен Никита Яковлевич Бичурин, основоположник научного китаеведения в России, совершивший трудное путешествие к Великой китайской стене, возглавлявший в Пекине русскую духовную миссию. Воссоздавая путь его жизни, полной парадоксальных превратностей и крутых поворотов, писатель прослеживает тот сложный духовный поиск, результатом которого стало превращение монаха в ученого, «коего глубокие познания и добросовестные труды, — свидетельствовал Пушкин, — разлили столь яркий свет на сношения наши с Востоком»<sup>2</sup>. Примечательной оговоркой завершил В. Кривцов повествование. «Я до-

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1975, № 9, с. 205, 203, 206, 204, 210.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., «Художественная литература», 1976, с. 98.

пускаю, — писал он в эпилоге, — что воссозданный в романе образ Бичурина может чем-то отличаться от того реального отца Иакинфа, который существовал в действительности. Это, видимо, неизбежно, пока книги пишут люди, а не компьютеры». Что это — укор себе или самооправдание? Ни то, ни другое. Самоочевидное указание на неизбежно субъективное восприятие героя, который интересен писателю не только научными изысканиями, но прежде всего незаурядностью своей личности, заметно выбивавшейся из официального русла и «дней Александровых прекрасного начала», и, тем более, Николаевской эпохи.

Личность ученого стремились воплотить в образе Николая Ивановича Пирогова и авторы романа «Тайный советник» Б. Золотарев и Ю. Тюрин. Если судить с точки зрения профессионально медицинской, то здесь есть, наверное, досадные погрешности, в том числе вызвавшие раздражение одного из читателей «Литературной газеты»<sup>1</sup>. Но не будем, подобно ему укоряя за это авторов, отрицать роман. При всех отмеченных читателем-медиком оплошностях, а также — добавим — недостаточной композиционной слаженности повествования, при всем несколько прямолинейном противопоставлении Пирогова лагерю правительственной реакции, которое приглушает имевший место консерватизм иных политических воззрений и общественных позиций ученого, главное — не это, а запоминающийся характер героя. Резкий, непокладистый, угловатый, он раскрывается в процессе внутреннего монолога, который органично включает ретроспективные отступления в прошлое, на годы и десятилетия отдаленное от времени прямого действия. Самое же действие разворачивается в тот последний год, когда предчувствие неотвратимого конца побуждает Пирогова с присущим ему «самокопанием» снова и снова перебирать в памяти пройденные пути-дороги, доискиваться их скрытого смысла, извлекать уроки пережитого. И прозреть высшую «цель жизни», которой «является сама жизнь! Сама жизнь — и более ничего!» А где же, удивится иной читатель, сцены, которые показывают Пирогова в профессиональном деле его жизни, подтверждают пусть и не самые вырази-

---

<sup>1</sup> См.: Б. Хромов. Всего лишь попытка... — «Литературная газета», 1977, 14 декабря.

тельные, лишенные образной новизны, но в общем-то справедливые слова о том, что «он любил свою науку, как только дитя может любить свою нежную мать»? Где подвижничество Пирогова-ученого и мастерство Пирогова-хирурга? Нет в романе сцен, непосредственно живописующих это. Но есть движение мысли героя, которое вбирает в себя все сразу.

«Каждый человек носит в себе музей; у каждого есть хранилища совести, пережитого»... Слова Даниила Гранина из повести «Эта странная жизнь» дают ключ к пониманию и других его повестей об ученых, в том числе исторических — о французском астрономе и физике Араго («Повесть об одном ученом и одном императоре») и русском физике Василии Петрове («Размышления перед портретом, которого нет»). Тем и дороги писателю его невыдуманные герои, что он видит в них «примеры высокой морали», которыми «особенно богата» русская наука. «История нравственных исканий русских писателей известна. У русских ученых была не менее интересная и глубокая история их этических поисков», и она, убежден автор, представляет для литературы наибольшее значение. «Потому что, когда сталкиваются наука и нравственность, меня прежде всего интересует нравственность. Не только меня. Пожалуй, большинству людей душевный облик Ивана Петровича Павлова, Дмитрия Ивановича Менделеева, Нильса Бора важнее деталей их научных достижений. Пусть противопоставление условно — я согласен на любые условности, чтобы подчеркнуть эту мысль. Чем выше научный престиж, тем интереснее нравственный уровень ученого... Среди высших созданий человека наиболее достойные и прочные — нравственные ценности»...

Во имя утверждения высших нравственных ценностей жизни исторический роман-биография или историческая повесть-биография не просто возможны — необходимы. И об ученых, и о писателях. Ибо и во втором случае душевный облик героя нам также важнее, в конце концов, самых интересных деталей его профессионального творческого труда. Если говорить не о художественном качестве каждого произведения в отдельности, что требует конкретных рецензионных оценок, а об общей, сближающей их тенденции творческих поисков, которые направлены на создание духовной истории личности Пушкина или Лермонтова, Гоголя или Бе-

линского, Евгения Баратынского или Марка Вовчка, то такая плодотворная и перспективная тенденция явственно обозначилась в дилогии И. А. Новикова «Пушкин в изгнании», романах Алексея Новикова «Последний год», «О душах живых и мертвых», «Впереди идущие», Д. Голубкова «Недуг бытия», О. Иваненко «Мария». И особенно ярко проявилась она в талантливой — не побоимся громкого слова — повести Иона Друцэ «Возвращение на круги своя», получившей «вторую жизнь» на сцене Малого театра.

Легко представить, как много утратила бы повесть И. Друцэ в своей художественной многозначности, если бы в описании ухода из Ясной Поляны и смерти Льва Толстого автор довольствовался лишь беллетристическим пересказом фактов, которые читатель и без него может почерпнуть в дневниках и письмах великого писателя, в мемуарах его биографов, в современных научных трудах В. Шкловского или Б. Мейлаха. Разумеется, факты есть факты, и если говорить только о них, составивших сюжетную основу повести, то И. Друцэ вряд ли добавляет к ним что-либо принципиально новое. Но каждый из них, вовлеченный в образную систему повествования, художественски переосмысленный в соответствии с творческими задачами автора, как бы рождается заново, наполняется новым, большим значением. «Теперь даже кажется странным,— размышлял И. Друцэ о великих наших предшественниках в журнальном варианте повести,— что у каждого из них был свой облик, и жил он обыкновенной земной жизнью, и были у него свои мелкие заботы. Время и слава смыли в человеческой памяти почти все подробности их земной жизни, оставив только их подвиг, их величие, но нам хочется знать и то земное, что сопутствовало им, то, из чего впоследствии выросли и величие, и подвиг».

Земные, обыкновенные, подчас даже мелкие заботы и величие подвига — несоизмеримые, казалось бы, понятия. Но в том и состоял замысел автора, чтобы, сопрягая их, разглядеть в чередовании последних дней Льва Толстого, под покровом повседневно-яснополянского быта могучие проявления гения. «Какая странная, какая удивительная моя судьба! Едва ли есть в мире забытый, страдающий от бессилия бедняк, который бы чувствовал хотя бы сотую долю того, что чувствую я, видя весь ужас насилия и бесправия мужиков. Чувствовал я это

давно, и чувство это с годами все росло и росло и дошло в последнее время до высшей степени. И, мучительно чувствуя это, я тем не менее живу в развращенной среде богатых и не могу, не нахожу в себе силы уйти из нее. . .» Не просто бессонницей томится Толстой, исповедуясь так в начале повести, но бодрствует «душой и умом», снова и снова объемля мир — в этом суть! — своим мысленным взором. Неукротимым бодрствованием духа, великого даже в своих заблуждениях, и рождены в сознании Толстого высокие мысли о безграничии, нестесненности исканий в жизни и в искусстве.

С великой духовной правдой гения спорит в повести правда земная, житейская, как и первая, доносимая внутренним монологом, сложным искусством которого виртуозно владеет писатель. «Софья Андреевна снова пьет успокоительные капли, и опять тяжкие предчувствия обступают ее: «Левочка, верно ли мое предположение, что ты уже подписал завещание, лишив всех наших детей наследства? Или же ты только собираешься на днях такое завещание составить?.. Левочка, каковы бы ни были твои убеждения, какова бы ни была твоя вера, я не дам пустить по миру детей. Сегодня ты весь вечер писал в своем дневнике, а я не знаю, что ты там писал, и потому не могу уснуть». . . Разве же по-своему не права она, терзаясь неведением, недобрым предчувствием, принимая на себя непростые заботы о доме, о семье? Но в том-то и дело, что правота ее ограничена тем привычным, обыденным, повседневым, чего не приемлет титаническая мысль Толстого, прорываясь ко всеобщим истинам человеческого бытия.

Столкновение обеих правд — большой духовной и малой житейской — высветляет бытовые детали повести, питает глубинный психологический подтекст и тот внутренний драматизм сюжета, который достигает наивысшего своего напряжения в сцене шахматной игры со столичным профессором-психиатром. Назвать эту сцену кульминационной — значит, ничего не сказать о том, как она психологически глубока и художественно совершенна: в ней «играют» каждое слово, реплика, жест, взгляд. Но и разобрать ее по деталям нет никакой возможности: что останется тогда от цельности впечатления, которое производит она всем своим внутренним движением — от первых ходов на шахматном столике до заключительных аккордов рояля? Детальный анализ,

чего доброго, способен убить это впечатление так же «решительно и безжалостно», как неуместные и ненужные, такие прозачческие вопросы Софьи Андреевны разрушают «атмосферу, оставленную Шопеном».

«— Хорошо погуляли вечером?»

Лев Николаевич сказал скороговоркой, так как все еще находился под влиянием музыки:

— Чудесно.

— Далеко ездили?

— Верст пятнадцать, должно, будет.

— Чего понеслись в такую даль? . . .»

Это ли не никчемная суета сует, где тесно словам и душно мыслям, как бы горячо и часто (дважды в повести) ни повторял Толстой: «Мои слова и мои мысли есть суть свободы моей, и я их защищу перед кем бы то ни было. . .» Свобода и стеснена как раз то меркантильным домашним бытом, то недостойной политической возней вокруг его имени («В России не могут одновременно править два императора», — уместно напоминает И. Друцэ слова его величества Николая II), то даже. . . собственным моральным учением, — кризис его тонко выявляет писатель, вводя в повествование и вымогателя-нищего, и крестьян из деревни, с которыми Лев Николаевич встречается и беседует на прогулке. Все вместе не оставляет в покое и в «последний светлый день в его жизни», когда даже фотография с семейного торжества сделана по настоянию домашних не без утилитарного расчета на то, что, попав в печать, пресечет слухи «о разногласиях в нашей семье» . . .

Любопытно проследить за изменениями, которые после журнальной публикации повести вносил И. Друцэ в книжное издание. Все они подчинены задаче еще полнее выявить социальный смысл духовных исканий и драмы Толстого, еще резче обострить непримиримость противостояния, в котором сошлись «две силы, два полюса, два враждебных мира» — свободный гений художника и «огромная николаевская империя». Так, в число непосредственно действующих в повести лиц вошел Николай II, появились новые сцены, сатирически изобличающие придворную и правительственную камарилью, драматическая сцена ареста Гусева. Как мрачный идол, олицетворяющий темные силы самодержавной России, «властно, тупо и неумолимо» вырастает на пороге яснополянского дома фигура полицейского исправника — «никому

ненужная каменная глыба, застрявшая на проезжей части дороги». Казалось бы, не только не сдвинуть с места, но и не обойти эту глыбу». Но, как чувствуют, прощаясь, Гусев и Толстой, «не власти, а они являются моральными победителями».

Таким победителем остается Толстой и в те последние дни своей жизни, когда, после ухода из Ясной Поляны, он более всего «был бессилён, несчастен, и, как всегда в минуты большой своей слабости... искал приюта, искал укромного уголка, чтобы там отогреть себя заново, обрести духовное равновесие». Не что-нибудь, а статью против смертной казни диктует он в поезде, по пути к станции Астапово, ставшей последним его приютом, и эти кричащие болью и гневом строки читает ему Чертков, видя, как «мелко вздрагивая», бежит по одеялу рука умирающего: «Не успев до конца дослушать свою последнюю статью, он спешил ее править. Он всю жизнь правил, неисчислимо количество раз правил — инстинкт совершенствования своего труда был самой глубокой жизненной потребностью этого величайшего из художников»...

Русская живопись запечатлела Толстого не только за письменным столом, но и на покосе с косой в руках, и на пашне за крестьянской сохой. Этому репинскому Толстому, который прокладывает свою глубокую борозду на ниве народной жизни, и близок более всего образ, созданный И. Друцэ. Не документальную хронику последних дней Льва Толстого, но драматическое повествование о духовной мощи гения, о величии его правды, о вечном и преходящем в беге времени писал он, обращаясь к сложной философской теме художника и эпохи, искусства и общества.

Искусство — органичное звено в неразрывной связи времен, поколений, традиций, неотъемлемая и лучшая часть в духовном наследии прошлого. Тем более — революционного прошлого России, и на дворянском, и на разночинно-демократическом этапах которого движение передовой общественной мысли неразрывно переплеталось с развитием художественной культуры. «У народа, лишённого общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести»<sup>1</sup>. Нан-

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 198.

более полно заключая в себе, в своих идеях и образах, социальные и нравственные уроки народной истории, литература и искусство обладают особой притягательной силой для исторического романа, в том числе и романа биографического. Не забудем: как сказал Горький в письме к К. Федину, «подлинную историю человека пишет не историк, а художник»...<sup>1</sup>

4

Проблема характеров и обстоятельств, чье художественное единство вбирает в себя и духовную историю личности, историю нравственных исканий человека, не может быть решена иначе, как на научной основе исторического материализма. Из той истины, что «люди сами делают свою историю, но они ее делают не так, как им вздумается, при обстоятельствах, которые не сами они выбрали, а которые непосредственно имеются налицо, даны им и перешли от прошлого» (*К. Маркс*)<sup>2</sup>, вовсе не следует, что они не свободны в пределах этих данных им обстоятельств. Зависимость от условий не снимает с них ответственности не только за избранный способ действия, но и за конечный результат этого действия. Расщепление характера героя и сложивших его исторически конкретных и социально обусловленных обстоятельств чревато поэтому по крайней мере двумя крайностями, равно губительными для художественной концепции личности — народа — истории, развиваемой романистом. Назовем их крайностями фаталистического и волюнтаристского подхода к истории, либо низводящего человека до автоматической роли слепого орудия времени, либо возносящего его над временем, которое становится послушным диктату личности. И той и другой крайностям не может быть места в историческом романе современного писателя. Фаталистическая концепция характеров и обстоятельств закономерно ведет к тем «спекулятивным мудростям», в силу которых «история становится... особой личностью, метафизическим субъектом, а действительные человеческие инди-

---

<sup>1</sup> Конст. Федин. Горький среди нас. М., «Советский писатель», 1977, с. 244.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 8, с. 119.

видуумы превращаются всего лишь в носителей этого метафизического субъекта»<sup>1</sup>. Волонтаристская же — неизбежно разделяет «детски-наивный, чисто механический взгляд на историю субъективистов, удовлетворявших ничего не говорящим положением, что историю делают живые личности, и не хотевших разобратся, какой социальной обстановкой и как именно обуславливаются их действия»<sup>2</sup>.

Вышучивая в «Святом семействе» *критически-карикатурное завершение гегелевского понимания истории*, Маркс и Энгельс противопоставили ему материалистический взгляд на историческое развитие как «движение *широкой массы*», которое пробуждает личность к социально-активному действию, являет образцы «*человеческого благородства*». «Не «история», а именно *человек*, действительный, живой человек — вот кто делает все это, всем обладает и за все борется. «История» не есть какая-то особая личность, которая пользуется человеком как средством для достижения *своих* целей. История — *не что иное*, как деятельность преследующего свои цели человека»<sup>3</sup>, — писали они. Ту же мысль о *социальной активности* человека в истории, о взаимозависимости ее объективных результатов и субъективных устремлений его воли развивал Ф. Энгельс в письме И. Блоху, защищая от вульгарной социологии последовательно диалектические принципы исторического материализма<sup>4</sup>.

Для предмета нашего разговора эти принципиальные положения марксистско-ленинской философии имеют не только общеметодологическое, но и конкретное, практическое значение. Если история объективным ходом общественного развития предопределяет политику классов, социальных слоев и групп, то осуществляют эту политику, проводят ее в жизнь — люди. «...Идея исторической необходимости ничуть не подрывает роли личности в истории: история вся складывается именно из действий личностей»<sup>5</sup>. Печать их индивидуальности — «явление *богаче* закона»<sup>6</sup> — всегда лежит на собы-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, с. 87.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, с. 430.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, с. 93, 92, 102.

<sup>4</sup> Там же, т. 37, с. 395—396.

<sup>5</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, с. 159.

<sup>6</sup> Там же, т. 29, с. 137.

тиях эпохи. И фаталистический, и волюнтаристский взгляды ни в малой степени не помогают проявить это подвижное многообразие, сложное диалектическое взаимодействие объективных и субъективных факторов исторического прогресса. Тем более в переломные эпохи революционных потрясений и бурь, открывающие широкий простор для самоутверждения яркой личности, крупного характера, сильной воли.

Таковыми героями были дворянские революционеры, участники декабристского движения, история которого неизменно остается одним из главных тематических плацдармов многонационального советского романа. Правда, не всякое возвращение к нему сопровождается художественными открытиями. Вряд ли что добавят к нашему духовному опыту и даже фактическому знанию романы Панаса Кочуры «Апостолы правды» и «Из искры — пламя». В них все заемно и вторично — от сюжетных мотивов повествования до микродеталей внешнего портрета героя. «В глазах навывкате был свинцовый холод, от которого собеседникам всегда делалось не по себе» — не счесть, в тысячу который раз повторяется после Герцена это описание Николая I. Если чем и отличается диалогия П. Кочуры от романов Ю. Тынянова, О. Форш, повести А. Слонимского «Черниговцы», других предшествовавших ей книг, то разве что беспредельным «новаторством» в искажении общеизвестных фактов. Ничего не стоит автору отправить Пушкина и фельдъегеря, сопровождавшего его из Михайловского на первую встречу с царем, не в Москву, а в Петербург, или в утро казни декабристов выстроить у Петропавловской крепости многолюдные толпы. «— А-а-а! .. — докатилось от Троицкого моста, где, как в бурю, всколыхнулось и грозно зашумело людское море. Это был глас изболевшейся души, обкраденной и оскорбленной души народа. Это был последний земной звук, который услышали трое, умирая вторично». . . И истории и литературе такое романтическое суесловие ни к чему. Не было бури и самого моря не было — не более двухсот человек стояло на Троицком мосту и вдоль Невы. И была записка санкт-петербургского генерал-губернатора Голенищева-Кутузова царю, где, между прочим, засвидетельствовано: «Экзекуция кончилась с *должной тишиной и порядком*, как со стороны бывших в строю войск, так и со стороны *зрителей, которых было немного*. По неопыт-

ности наших палачей и неумению устраивать виселицы при первом разе трое... сорвались, но вскоре были опять повешены и получили заслуженную смерть»<sup>1</sup> (курсив мой. — В. О.). Право же, казенные слова верноподданнического донесения заставляют переживать свершившуюся трагедию куда сильнее, чем всполошенное «А-а-а!» писателя.

Но, может быть, декабристский «материк» так основательно обжит историческим романом, что сказать новое слово о нем уже невозможно? Это неверно. Сумел же придать свой поворот теме Владимир Гусев, обратившись в «Легенде о синем гусаре» к судьбе Михаила Лунина, которому выпала в Сибири едва ли не самая тяжелая участь. Он поплатился за несгибаемое чувство человеческого достоинства, которое заставило его пренебречь спасительной возможностью избежать царского судилища. «Я отошел от своих революционных друзей, несогласный с их трактовкой положения, предвидя печальный неуспех дела; но в дни поражения долг мой — быть с павшими. И это долг не только нравственный, но и практический; я не поставил крест на будущем и еще надеюсь оказать сопротивление року. Но оно возможно при условии, что я и теперь буду самим собой», — так объясняет Лунин свой выбор. Безумство храбрых? Только отчасти. Раньше и прежде всего — осознанные веления совести, послушной моральному кодексу чести и образно уподобленной тому «внутреннему человеку», который должен быть в каждом.

Цельный и богатый духовно мир личности декабриста воссоздает Натан Эйдельман в повести «Апостол Сергей», воплощая свой замысел в оригинально найденной форме раскованного повествования-раздумья, сюжет которого ведет не биография героя, а мысль автора, извлекающего на ее примере нравственные уроки истории. Почему Львом Толстым «всю жизнь... владело искушение написать о декабристах», владело вопреки несогласию с ними, наперекор убеждению, что мятеж, восстание — ложный путь, который ведет к кровопролитию, губельному и для самой благородной идеи? — задумывается он однажды. И находит ответ на свой вопрос в том, что «многие декабристы были чистыми, хо-

---

<sup>1</sup> См.: Академик М. В. Нечкина. Декабристы. М., «Наука», 1975, с. 134.

рошими людьми и нравственность их была такой, какую Лев Николаевич мечтал вообще видеть в людях». Это ли не одно из звеньев в неразрывной связи времен, которую прочерчивает автор повести, размышляя о том, как те без малого тридцать лет, что прожил Сергей Муравьев-Апостол, «вступали и вступают в бесконечное сцепление с тысячами и миллионами других дней, других жизней»? . .

Идейный выбор человека, напряжение его духовного поиска, социальная активность личности, проявленная в сознательной, убежденной борьбе за передовые общественные и высшие нравственные идеалы,— такие неисчерпаемые тематические мотивы и сюжетные коллизии находит современная литература, вчитываясь в ярчайшие страницы отечественной истории, которые вписали «три поколения, три класса, действовавшие в русской революции»<sup>1</sup>. Эстафета их героической борьбы с самодержавием была и эстафетой духовных ценностей, нравственных качеств и моральных норм революционера. О том, как велико значение духовного, нравственного потенциала личности в деле революционной борьбы, не раз говорил и писал В. И. Ленин. Вспомним его высокую оценку деятельности Н. Е. Федосеева как «необыкновенно талантливому и необыкновенно преданному своему делу революционеру»<sup>2</sup>. Или слова об И. В. Бабушкине как об одном из «народных героев русской революции», чей пример жизни и борьбы учит, «как надо жить и действовать всякому сознательному рабочему»: «Без таких людей русский народ остался бы навсегда народом рабов, народом холопов. С такими людьми русский народ завоеует себе полное освобождение от всякой эксплуатации». . .<sup>3</sup>

Высокий урок героической нравственности оставило по себе поколение революционных народников, которому также посвящено ныне немало произведений исторической темы. Можно сказать, что в последние годы содалась даже довольно-таки солидная библиотека романов и повестей об истории народнического движения и ведущих деятелях «Земли и воли» и «Народной воли», куда входит и добрый десяток книг политиздатовской

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 21, с. 261,

<sup>2</sup> Там же, т. 45, с. 325.

<sup>3</sup> Там же, т. 20, с. 82, 83.

серии «Пламенные революционеры». Не все они равно значительны. Есть среди них произведения, которые, как, скажем, «Порог» В. Долгого (повесть о Софье Перовской), дают серьезные поводы говорить об их литературной вторичности. Но есть и книги, где открытие характера героя, в корне меня сложившиеся прежде представления и устоявшиеся стереотипы, органично сопряжено также с открытием сведений и фактов, ранее не известных исторической науке. Такова повесть Владимира Савченко «Тайна клеенчатой тетради» о Николае Клеточникове. «Пожалуй, только историк, — свидетельствует В. Твардовская, — ... может оценить размеры исследовательской работы, предшествовавшей созданию этого художественного произведения и позволившей автору показать жизнь героя в ее узловых моментах, проследить его сложный путь в революционное движение, убедить, что в этом движении он не был случайностью»<sup>1</sup>. В полной мере справедливо переадресовать сказанное и биографическим повествованиям Микола Олейника «Пролог», Юрия Давыдова «Завещаю вам, братья...» и «На Скаковом поле, около бойни...».

Если М. Олейник строит роман о Сергее Степняке-Кравчинском, следуя канонической традиции жизнеописания, неукоснительно соблюдая принцип последовательно хронологического действия, то Ю. Давыдов в каждом случае стремится найти оригинальные, неповторяющиеся приемы повествования. В первой повести образ Александра Михайлова создается совмещением двух точек зрения, двух взглядов, принадлежащих рядовой участнице народовольческого движения и его стороннему, хотя и сочувствующему борьбе, наблюдателю. Каждый воспринимает Александра Михайлова по-своему, в соответствии со своим душевным строем, своими жизненными позициями и принципами, но в столкновении или совпадении их суждений, мнений, оценок вырисовывается объективная правда волевого, устремленного характера, предельно сконцентрировавшего в себе и безотказное чувство долга, и исключительное мужество, и бескорыстное самоотвержение. Действие второй повести плотно спрессовано всего в несколько дней, оставшихся Дмитрию Лизогубу до казни. Мгновенные вспышки обо-

---

<sup>1</sup> «Дружба народов», 1977, № 10, с. 269.

стрившейся памяти вызывают в сознании приговоренного к смерти узника образы и картины давнего и недавнего прошлого. В смене и чередности их все полнее обрисовывается личность героя, чье неотразимое нравственное обаяние так покорило в свое время Л. Толстого, что он вывел его под именем Светлогуба в рассказе «Божеское и человеческое». Что же направляет ведущий идейно-нравственный пафос этих и ряда других книг о героях революционного народничества? И чем вообще объяснить неослабный интерес к ним современной литературы?

Дело тут не просто в восстановлении исторической справедливости, хотя и оно подчас все еще вызывается необходимостью напоминать ту несомненную истину, что «исторические заслуги судятся не по тому, чего *не дали* исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они *дали нового* сравнительно со своими предшественниками»<sup>1</sup>. Новое же революционеро-разночинцев, «начиная с Чернышевского и кончая героями «Народной воли», состояло именно в том, что благодаря им «шире стал круг борцов, ближе их связь с народом»<sup>2</sup>. Как закономерный этап в движении передовой общественной мысли, в развитии революционной борьбы рассматривает народничество историческая наука, дав в последние годы немало ценных монографических исследований<sup>3</sup>. Им созвучны своей социально-аналитической направленностью произведения писателей, хотя в теме революционного народничества они, естественно, выделяют не собственно исторические, а ак-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, с. 178.

<sup>2</sup> Там же, т. 21, с. 261.

<sup>3</sup> См.: Б. П. Козьмин. Из истории революционной мысли в России. (М., Изд-во АН СССР, 1961); Б. С. Итенберг. Движение революционного народничества (М., «Наука», 1965); М. Г. Седов. Героический период революционного народничества (М., «Мысль», 1966); Э. С. Виленская. Революционное подполье в России. 60-е годы XIX в. (М., «Наука», 1965); В. А. Твардовская. Социалистическая мысль России на рубеже 1870—1880-х годов (М., «Наука», 1969); Н. А. Троицкий. «Народная воля» перед царским судом 1880—1891 гг. (Изд-во Саратовского ун-та, 1971); Царские суды против революционной России (Изд-во Саратовского ун-та, 1976); Безумство храбрых. Русские революционеры и карательная политика царизма 1866—1882 гг. (М., «Мысль», 1978); Царизм под судом прогрессивной общественности. 1866—1895 (М., «Мысль», 1979); фундаментальный труд литературоведа Евгении Таратуты «С. М. Степняк-Кравчинский — революционер и писатель» (М., «Художественная литература», 1973).

туальные нравственные аспекты. Не случайно сквозным мотивом романа Юрия Давыдова «Глухая пора листопада» проходят раздумья действительных и вымышленных героев и прежде всего Германа Лопатина о беспримерном подвиге казненных первомайцев как «выдающихся в нравственном отношении личностей», о «высшей нравственности» и «нравственном долге» новых борцов. Это непереносимое ударение на слове «нравственность» несет не только современную оценку писателем революционного прошлого, но объективно вбирает в себя большую правду народного движения. Ведь при всех своих заблуждениях и ошибках, при всей ограниченности воззрений революционные народники 70—80-х годов чутко уловили нравственное содержание социалистического идеала. «Мы воспринимали социализм тогда не как науку, а как этическую систему...»<sup>1</sup>, — вспоминал впоследствии А. В. Прибылев.

Расширение нравственного полифонизма исторического романа, усиление его идейно-воспитательной роли в формировании современного сознания — вот, пожалуй, то определяющее, что находит свое выражение в обострившемся ныне интересе литературы к теме революционного народничества. Это убедительно подтверждает Юрий Трифонов объяснением замысла романа «Нетерпение»: «Что такое история? На древнегреческом языке это слово означает расследование. Мне и хотелось написать расследование о Желябове, хотелось найти те корни, ту основу, которая стала в чем-то определяющей и для других поколений революционеров»<sup>2</sup>.

История, как известно, лишена возможности осуществлять параллельные эксперименты. Все, что ни происходит в ней, свершается раз и навсегда. И бесполезно гадать, что и как стало бы, случись не так, а иначе... Беспрецедентная, по убеждению Маркса и Энгельса, борьба народовольцев — «нож деятелей, приставленный к горлу правительства»<sup>3</sup>, — была «специфически русским, исторически неизбежным способом действия, по поводу которого так же мало следует морализировать — за или против, как по поводу землетрясения на Хиосе»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> См.: В. А. Твардовская. Социалистическая мысль России на рубеже 1870—1880 годов. М., «Наука», 1969, с. 100.

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1971, 25 августа.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 36, с. 105.

<sup>4</sup> Там же, т. 35, с. 148.

Не к утилитарным «за» или «против» сводится и идейно-нравственное содержание романа Ю. Трифонова. Своим повествованием писатель включается в давний и острый спор о нравственности революционной борьбы, о моральном кодексе революционера. Спор этот возник едва ли не вслед за первым — караказовским — выстрелом.

Не будет упрощением сказать, что русская литература, в ее ведущем прогрессивном, гуманистическом течении, высказалась в защиту революционных народников, на стороне их нравственности и морали. Не только страстный участник борьбы, каким был С. Степняк-Кравчинский, увидел в революционере-семидесятнике вообще и в террористе-народовольце в особенности человека «гордой, непреклонной личной воли», «с сильной, полной индивидуальностью»: «Он прекрасен, грозен, неотразимо обаятелен, так как соединяет в себе оба высочайшие типа человеческого величия: мученика и героя» («Подпольная Россия»). Восторженного восклицания «Святая!» не удержал и Тургенев при всей сложности, противоречивости отношения к «героям террора» и тем самым дал повод воспринять свой «Порог» посвящением Софье Перовской, хотя написал его задолго до событий 1 марта. Не все однозначно и в «Бесах» Достоевского. Как ни настойчиво было стремление писателя приравнять к нечаевщине социалистическую идею, а самих социалистов представить врагами «живой жизни... личности и свободы» (Шатов), не что иное, как исходная ложность такой установки, выдавала себя самооблачением Петра Верховенского: «Я мошенник, а не социалист», тут же и подкрепляемым обвинением Ставрогина: «... вы, стало быть, и впрямь не социалист, а какой-нибудь политический... честолюбец». Известен ответ Достоевского (эпизод этот вошел и в роман «Нертерпение») на вопрос, как бы он поступил, зная о подготовке очередного террористического акта, предупредил ли бы о нем полицию. Категорическое «нет» дает, думается, Ю. Трифонову основания не только привести Желябова на похороны Достоевского, но и заставить его «так ясно, внезапно» подумать об авторе «Бесов»: «...А ведь ненависть у них к одному — к страданию, И поклонение тому же, и вера в силу искупительную — того же самого, страдания человеческого. Пострадать и спасти. И, значит, где-то в самой дальней дали, недоступ-

ной взгляду, есть точка соединения, куда стремятся они каждый по-своему: исчезновение страдания. Только он-то хотел — смирением победить, через тысячелетия, но ведь *никакого терпения не хватит!* Нет у рода людского такого запаса терпения, нет и быть не может». В развитии мотива нетерпения эпизод этот один из решающих.

Если в романе Ю. Давыдова «Глухая пора листопада», действие которого разворачивается в «ночь после битвы», мысль о нравственности революционной борьбы утверждается истиной, унаследованной от героев 1 марта, то в «Нетерпении» прослежен самый процесс ее кристаллизации. «Непобедимая боль, . . . *невозможность примириться*» с самодержавной действительностью приводят Желябова в первые пропагандистские кружки народников. Для него, как и для каждого честного, совестливого современника, «иного быть не могло. Не Соломон его сбил тем осенним днем, не седой умница Феликс Волховский соблазнил, как прельстительная сирена, а его собственная жизнь и все, что творилось вокруг. Не попал бы в кружок Феликса, ушел бы к киевским «бунтарям», к херсонским пропагандистам, одесским сен-жебунистам, ведь все кругом клочкотало, топорило, рвалось куда-то, и избежать общей участи было невыносимо — так же, к примеру, как выбежать из-под ливня сухим. . .» — подытоживает Желябов этот начальный опыт борьбы.

Возвращаясь к нему в речи на суде, Желябов напомнил: «Русские народолюбцы не всегда действовали метательными снарядами», в их «деятелиности была юность, розовая, мечтательная». На заре этой романтической юности одна из эпизодических героинь романа, выпускница Смольного, «в пенсне, тоненькая и изящная», восклицает пылко, самозабвенно: «Я буду прачкой. Я буду стирать белье!» «Как будто в деревнях кому-то нужны прачки», — иронизирует Желябов. Ему ли, крестьянскому сыну, не понять раньше и острее других «всю книжность, все доктринерство» (так говорил он о «хождении в народ» на суде) этих благородных, чистых, но наивных и иллюзорных порывов! . . . «Хождение в народ» было обречено на неуспех, и неизбежный кризис его не мог не обострить поиска новых, более действенных, результативных форм борьбы. Ведь иначе — «тупик, жизнь остановилась». . .

К сожалению, как ни колоритна у Ю. Трифонова фи-

гура Гаврилы Фролова, деда Желябова, крепостного раба «во многих коленах», но бунтаря с «гордостью несокрушимой», роману все же ощутимо недостает какого-то цельного, концентрированного, может быть, даже обобщенно-символического образа России народной, выплескивающей стихией крестьянских бунтов, которых, как явствует в одной из глав, «освободитель»-вешатель Александр II страшился едва ли меньше, чем заговорщиков. Во имя такой России, по-некрасовски убогой и обильной, могучей и бессильной, томившей и мучившей Достоевского и Толстого, в равной мере были готовы идти на каторгу и эшафот «деревенщина» и «револьверщики» — два лагеря, на которые «разрывалось, треща и лопаясь, славное общество» «Земля и воля». Единый и цельный образ России распадается в романе на несколько дробных ликов, хотя каждый из них передан резкими, точными, впечатляющими штрихами.

...Россия самодержавная — официальная, полицейская, чиновная. «Быстро, бесколебательно, по-военному» чинит она суд и расправу, вешает *«лучших и бескорытейших русских людей»* да еще под «Камаринскую» — «новое изобретение в палаческом производстве».

...Россия верноподданническая — беспечная, праздная, самоуспокоенная. Тщетно взывает к ней четырнадцатилетняя гимназистка, протестуя против приговора одесского суда членам кружка Ковальского: «Пока вы здесь гуляете, наслаждаетесь вечером, ваших товарищей приговаривают к смертной казни и каторге за то, что они добиваются вашей свободы, вашего благополучия!» Равнодушно проходит бульваром толпа — не нужны ей ни свобода, ни благополучие.

...Россия либеральная — прекраснодушная, пусто-словащая, красноречивая. В разных вариациях родовые черты российского либерала проступают в эпизодических, но колоритно схваченных и чаще всего сатирически очерченных Ю. Трифоновым фигурах романа. Это не только «неисправимые мечтатели о тихом прогрессе» из салонов, гостиных и даже присутственных мест, но и «политически-воспаленные девицы радикального толка», и прочие «домашние», «комнатные вольнодумцы», которые легко убаюкивают свою совесть дешевым фронтисментом, если оно не грозит их житейскому благополучию и служебной карьере.

Все это лики России, которая сама отторгает от себя то, что честно и совестливо. И если уж тихий провинциал-чиновник, «смирный, вялый, слабогрудый» Клеточников («прочтения» этого характера Ю. Трифоновым и В. Савченко не только не совпадают, но иногда как бы и полемизируют одно с другим) не вынес ее каждодневной мертвечины, то что же говорить тогда о Желябове, чьи «ветви тянутся» к крестьянскому корню — «из глубокой глубины, из тьмы темнушей, необоримой»?..

Потребность в деятельной пользе — главное, что движет героями романа в их нетерпеливом духовном поиске. «Люди с обостренным чувством совести всегда группируют вокруг себя, невольно, по странному закону человеческого тяготения», — думает Желябов о Суханове. В равной мере это можно отнести и к нему самому, и ко многим другим, центральным и эпизодическим, героям. И обостренное чувство совести, о котором идет здесь речь, и не менее остро проявленное достоинство личности, ее гражданское самосознание создают их общий «душевный настрой», диктуют единые нормы нравственного максимализма, бескомпромиссного и беспощадного по отношению прежде всего к самим себе.

Сегодня, с расстояния века, легко пенять на суровый аскетизм самоотречения, который был основой морального кодекса народовольцев. Но не забудем, что кодекс этот формировали не столько они сами, сколько время, лепившее их, — время, невольный укор которому слышится в напряженном внутреннем монологе героя романа, произносимом в ожидании взрыва царского поезда под Александровском: «Что же вы натворили, что нагородили на земле, если такой человек, как Андрюшка Желябов, крестьянский сын, студент, мирный человек, любитель Лермонтова и Тараса Бульбы, через несколько минут будет убивать?» Не забудем и другого: к каким роковым последствиям приводили в действительности даже малейшие отступления от жестких норм народовольческого кодекса. Об этом напоминает «роман в романе», излагающий трагическую историю падения Гольденберга.

Начало его в малом и, казалось бы, незаметном, но необратимом — во всегдашней склонности Гольденберга «к трезвону и хвастовству», в ненасытной потребности «мелкого фанфаронства, неутомимой самошекотки».

Ему бы не в революционной борьбе участвовать, а пикники да капустники проводить, благо он «и выпить может, как русский извозчик, и песни поет». Позируя и упиваясь своим геройством, он сначала выбалтывает о себе все провокатору, посаженному в камеру, а потом и прокурору дает обвести себя вокруг пальца. «Подметив в Гольденберге болезненное самолюбие, я пользовался этой стороной его характера, внушая ему, что он рассматривается не как доносчик, а как человек, сознавший свои ошибки и желающий искупить их услугой обществу», — сообщает Лорис-Меликову прокурор Добржинский. Трудно не отдать ему должного: на слабостях Гольденберга он сыграл виртуозно, мастерски. Как год спустя и на слабостях Рысакова, которого так же ловко «вытряхнул... до нитки, вывернул наизнанку». И в том и в другом случае он умело воспользовался тем, что в душе обоих «что-то надорвалось, какие-то подпорки упали». То были именно нравственные подпорки, которым и недоставало как раз прочного фундамента — аскетического самоотречения и подвижнического самопожертвования.

«Здесь главная и, может быть, единственная мера — бесстрашие, готовность собою жертвовать» — таким видит Желябов моральный облик революционера, формируемый условиями террористической борьбы. Избрав этот путь, сам он проходит его до конца, не отступая и не оступаясь. «Все, что происходило с ним за последний год, было *единственно возможным*. Никаких других путей не существовало. Он катился по желобу, как дождевая вода в бочку» — таков итог жизни, который подводит Желябов в тюремной камере, в преддверии суда, потребовав «приобщения себя к делу 1-го марта». Этот мужественный акт самоотречения также был для него *единственно возможным*, он совершал его сознательно, жертвовал собой убежденно, так как спасал авторитет партии, защищал «не себя, а — дело».

Заявление Желябова на имя прокурора судебной палаты в научной и художественной литературе приводилось не однажды. Но нигде, пожалуй, это заявление не казалось таким трагическим документом, как у Ю. Трифонова. «Если новый государь, получив скипетр из рук революции...» — начинает его Желябов. Революции, которой не было! Ведь со взрывом на Екатерининском ка-

нале «громадная российская льдина не раскололась, не треснула и даже не дрогнула». И если все-таки «что-то сдвинулось в ледяной толще, в глубине», то обнаружилось это потом, через десятилетия. А пока лишь глухо воеет раздавленная, «погубившая себя навеки» душа Николая Рысакова, и тщетно гадает за тюремной решеткой Андрей Желябов: «Что же там делается? В городе, в стране? Что в университете? В Кронштадте? Страна, разумеется, молчит, пока еще не прочухала, не поняла, а в столице, может быть, началось...»

Ничего даже не начиналось! «Партия, вселявшая почти мистический ужас, на самом деле была без сил» — обезглавлена и обескровлена. «Кругом все сыпалось, валялось, гибло», «на улицах хватали подозрительных, очкастых, длинноволосых. Были случаи избияния толпой». Последняя деталь особенно многозначительна: верноподданническая Россия, как и толпа на одесском бульваре в начале романа, бежит от обещанной ей свободы, ни к чему ей она. Это ли не обреченность пути, иллюзорность попыток подстегнуть историю волевым усилием — «навалимся, там разберемся. Толкнуть барку в воду, она самоходом пойдет». Не пошла!

Стремясь полнее передать этот трагизм исторически неизбежной гибельности народовольческого террора, Ю. Трифонов допускает даже смещения исторических реалий, представляя героя романа чуть более «фанатичным» террористом, чем, видимо, был в действительности его жизненный прототип, видевший и понимавший, что, «ведя террористическую борьбу... «Народная воля» проживает свой капитал». Больше чем кто-либо из народовольцев, Желябов занимался агитацией среди кронштадтских моряков и петербургских рабочих. Примечательно, что именно он к осени 1880 года был одержим желанием отправиться в Поволжье, чтобы, воспользовавшись голодными бунтами, поднять и возглавить крестьянское восстание. Потребовав срочного созыва Исполнительного комитета, Желябов при поддержке Перовской предложил даже отсрочить подготавливаемое покушение на царя, но предложение его было отвергнуто единодушно. «...Собрание подрезало крылья одному из самых выдающихся своих членов», — вспоминала А. Корба-Прибылева. Событие это воспроизводит и Ю. Трифонов, но досадно (а скорее всего, намеренно) информационно и сухо, так, чтобы подрезанные крылья героя не

заслонили его приверженности к террору. Наконец, не кто иной, как Желябов, заявлял на суде: «По своим убеждениям я оставил бы эту форму борьбы насильственной, если бы только явилась возможность борьбы мирной, то есть мирной пропаганды своих идей, мирной организации своих сторонников». Обобщая все эти факты в книге «Желябов», одной из первых книг серии «Жизнь замечательных людей», А. Воронский считал вправе предположить: «Возможно: останься Желябов в живых, он развился бы в сторону революционной социал-демократии. Во всяком случае, для этого у него было данных больше, чем у других членов Исполнительного комитета. Этого не произошло: террор — самый ненасытный Молох...»<sup>1</sup>.

В художественной концепции романа «Нетерпение» Ю. Трифонову важно было подчеркнуть последнее: террор — Молох. Отсюда фаталистические слова Желябова, произносимые незадолго до ареста и почти слово в слово повторенные Перовской в день 1 марта: «Ничто нас не остановит. Даже если б мы сами пытались себя остановить». Акцентировать этот момент писателю, наверное, представлялось необходимым для того, чтобы еще более драматизировать, обострить морально-нравственную проблематику романа, сильнее и резче обозначить исторически неразрешимые противоречия народо-вольческой борьбы, которые отзывались *нетерпением* героев.

Не зная ответов, они чутко улавливают вопросы, которые не умела и не могла решить общественная мысль эпохи. Разве не имел, скажем, Николай Морозов оснований опасаться, что строгая конспиративность тайной организации может подорвать «дух товарищества, равенства», вызвать «иерархию», которая будет противоречить принципам и нормам демократизма? Так ли уж несущественны назойливые «но», которые овладевают Сухановым после взрыва в Зимнем: «Сам по себе акт изумительный. Но, во-первых, вы убили невинных людей. А во-вторых, — Суханов страдальчески сморщил лицо, — согласись, что тайное приготовление убийства отдает несколько Цезарем Борджиа...»? И, наконец, впрямь ли не существовало «проблемы уличных жертв», от которой «отмахивались» захваченные «дина-

---

<sup>1</sup> См.: А. Воронский. Желябов. М., 1934, с. 276, 248, 352, 142.

митной горячкой» участники подкопа на Малой Садовой?..

Казалось бы, все ясно и просто: борьбы без жертв не бывает — такова истина истории. А если «кровь без революции»? — терзается в романе один из одесских друзей Желябова. И как примирить эти жертвы и кровь с другой, столь же несомненной истиной: никакая «высшая гармония» в мире не стоит «слезинки хотя бы одного только... замученного ребенка»?

Ю. Трифонов не примиряет, как не примирило их само время. Он просто воспроизводит сцену взрыва на Екатерининском канале, не забывая отметить, как «кричал смертельно раненный мальчик». А был ли мальчик-то?.. Мальчик был, и беспомощный крик его в романе — своего рода напоминание об «антиномиях», столкновением которых объяснял Герцен истинное содержание трагического в жизни и в искусстве. «Трагический элемент,— писал он,— не определяется ни болью, ни синими пятнами, ни кулачной борьбой, а теми внутренними столкновениями, не зависими от воли, противуречащими уму, с которыми человек борется, а одолеть их не может,— напротив, почти всегда уступает им, измочалившись о гранитные берега неразрешимых, по-видимому, антиномий. Для того, чтоб так разбиться, надобно известную степень человеческого развития, своего рода помазание»<sup>1</sup>.

Не в таких ли «гранитных берегах» трагических противоречий складывались основы морального кодекса революционера-народовольца, формировались нравственные нормы народовольческой борьбы? Условия освободительного движения 70-х годов создавали в революционной среде вождей особого типа — «нравственных диктаторов» (С. Степняк-Кравчинский), мерой своего стоицизма определявших соотношение социальных идеалов и морально-этических норм борьбы. Как важно было найти гармонию между ними, говорил С. Степняк-Кравчинский, воссоздавая в «Подпольной России» «профиль» Якова Стефановича, вдохновителя «бессовестной мистификации» — так называемого «чигиринского дела», отношение к которому неизбежно становилось пробным камнем революционной морали. Испытание им на нрав-

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. XVI. М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 41.

ственную закалку проходит и Желябов в романе Ю. Трифонова. Неприятие затеи «чигиринских пугачевцев», убеждение, что «ни добра, ни пользы от этой провокации с благими целями не будет», что тут «был обман, пахло нечаевщиной», помогают ему найти свой путь и свое место в борьбе, склониться к террору, который представляется средством не только более надежным, результативным, но и честным, открытым, а значит, и нравственным. Снова и снова возвращается он к этой мысли, словно бы еще и еще убеждая себя в том, что иного выбора история не дает. И то и дело перепроверяет свой выбор зловещей тенью нечаевщины.

«Какие страшные революционеры!», «Какой прекрасный образчик казарменного коммунизма!» — восклицали Маркс и Энгельс в связи с «катехизисом» Бакунина и Нечаева: «Эти всеразрушительные анархисты, которые хотят все привести в состояние аморфности, чтобы установить анархию в области нравственности, доводят до крайности буржуазную безнравственность»<sup>1</sup>. Воплощением безнравственности, которая возводилась в принцип борьбы, был Нечаев и для поколения русских революционеров-семидесятников. «Одна олицетворенная срамота!» — ужасался С. Степняк-Кравчинский. «Иезуит от революции!» — восклицают, перебивая друг друга, участники воронежского съезда в романе Ю. Три-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 18, с. 398, 414, 415. Работа К. Маркса и Ф. Энгельса «Альянс социалистической демократии и Международное Товарищество Рабочих», откуда взяты приведенные цитаты, не оставляет никаких сомнений относительно точности, определенности их оценок Нечаева и «нечаевщины». Тем удивительнее было прочесть о Нечаеве в повести («забытом детективе», как сказано в подзаголовке) Ивана Кычакова «Клуб червонных валетов» — «Молодая гвардия», 1977, № 5—7): «... человек, оставшийся для многих революционеров (в том числе и для Карла Маркса) загадкой». Нет надобности разбирать эту повесть, лишенную каких бы то ни было художественных достоинств и представляющую собой главным образом беллетристическое переложение давней брошюры историка Р. М. Кантора «В погоне за Нечаевым. К характеристике провокационной политики III Отделения на рубеже 70-х годов» (Пг., 1922). Отметим лишь, что рассуждения о «загадочности» Нечаева понадобились автору для создания демонически «могучего облика неукротимого бунтаря», идеализация и поэтизация которого не отвечает правде ни истории, ни искусства. Авторская же апелляция к авторитету К. Маркса от такого антиисторизма тем более не спасает, что и она не верна по существу.

фонова. «Все это было ближе не к Карлу Моору, не к декабристам, не к благородному, твердому, как сталь, Рахметову, а к маленькой книжонке, выпущенной года за два перед тем: «Монарх» Макиавелли», — размышляет Желябов о бакунинско-нечаевском «Катехизисе революционера», пятнающем «чистое, святое дело» революции. Но именно он, отмежевавшийся от нечаевщины, видит в ней реальный призрак, встающий на народовольческом пути. «В этом-то вся трагическая сложность: мечтаем о мирном процветании, а вынуждены убивать, стремимся к земскому собору, чтоб убеждать словами, а сами готовим снаряды, чтоб убеждать динамитом... Если бы Сергей Геннадиевич не был сейчас в равелине, он бы сидел с нами и руки у него были бы такие же черные, как у Гриши Исаева, от динамита». Говоря так, Желябов верен своей всегдашней потребности додумывать все «до конца», докапываться «до дна, до предела». Не осознавая, но предчувствуя гибельность террора, он опасается за моральный авторитет, за нравственный престиж борьбы.

Как и его герою, писателю так же важно додумать все до конца, до предела. Вводя Нечаева в круг действующих лиц романа, он сводит с ним Желябова и эту предполагаемую встречу их делает одной из кульминационных сцен повествования. Мы не знаем, была ли встреча в действительности. Известно, что Нечаев, заключенный в Петропавловскую крепость, установил через Степана Ширяева связь с Исполнительным комитетом «Народной воли», что он разработал два плана побега и просил народовольцев помочь их осуществлению, что Комитет, в свою очередь, предоставил ему возможность выбирать между собственным освобождением и подготовленным покушением на царя, так как предпринять обе акции «Народная воля» была уже не в силах. Кто передал Нечаеву это решение? Может быть, Желябов, к которому сходилась вся переписка с ним, может быть, кто другой...

В романе Ю. Трифонова это делает Желябов — бесспорное право романиста на вымысел, тем более, что опирается он здесь на версию не доказанную, но и не опровергнутую. О том, что Желябов проник в Петропавловскую крепость и говорил с Нечаевым, свидетельствовал Лев Тихомиров. Свидетельства Тихомирова энергично опровергала Вера Фигнер, но ее возражения, по мне-

нию историка П. Е. Щеголева, шли в большей степени от «формальной логики», а не от «фактической действительности». «Проникнуть в крепость, понятно, дело исключительной трудности, но дело возможное, если возможны были такие люди, как Желябов и Нечаев,— если возможно было Нечаеву привлечь на свою сторону тюремную стражу крепости»,— писал А. Воронский, суммируя все эти «за» и «против». Но предлагал все же «во избежание неточностей» оставить вопрос открытым, как ни «хотелось бы поверить в это свидание двух исключительных заговорщиков»<sup>1</sup>.

Конечно, сам А. Воронский, автор документальной биографии Желябова, не мог дать простор воображению. Иное дело, Ю. Трифонов, создающий роман, герои которого живут по законам не событийной, документально удостоверенной, а художественной логики. Ему интересно проследить, как поведет себя Нечаев перед лицом предоставленного ему выбора, сможет ли он, «видящий только цель и только пользу... понять то, что касается его собственной жизни?» Как, равным образом, и самого Желябова интересно перепроверить искусом нечаевщины: устоит ли он перед наваждением этого человека, окруженного каким-то «темным облаком наивности, страха, одновременно бесстрашия, фатализма и безоглядной доверчивости»? Желябов устоял, хотя «в какой-то миг» его одурманила «странная гипнотическая сила, проникавшая из зарешеченного окна». И, устояв, без обиняков, в полный голос высказал Нечаеву жестокую, но необходимую правду о невозможности его освобождения. Так утверждает себя в романе духовное превосходство революционера над беспринципным прагматизмом заговорщика, оправдывающего безнравственность средств моральностью цели. Желябов «будто ощутил гнет, внезапное отчаянье... Но при этом было и облегчение. Потому что ложь есть тоска без исхода, а правда, даже самая ужасная, убивающая, где-то на самой своей вершине, недостижимой, есть облегчение».

Стоит, однако, посоветовать на то, что, построив сцену по законам художественного вымысла. Ю. Трифонов не «выжал» из нее всего возможного: смелый, рискованный поступок Желябова в большей степени становится

<sup>1</sup> А. Воронский. Желябов, с. 206, 207.

испытанием его личного мужества и бесстрашия, чем исповедуемых им моральных принципов, нравственных норм, которые кристаллизовались — по правилам притяжения и отталкивания — в сопротивлении нечаевщине. Впечатление такое, будто, решившись на вымысел, писатель не открыл ему простор, сдержав себя, поспешил включить тормозную систему.

Как сделал это и в другом случае — в сценах, раскрывающих личные взаимоотношения Желябова и Перовской. Все они воссозданы так, что словно бы подтверждают прогноз А. Воронского: «Тут нечем поживиться повествователям и романистам. Все сокровенно, похоронено навеки, навсегда»<sup>1</sup>. А. Воронский был не совсем прав. Правда характеров, выведенных в романе Ю. Трифонова, достаточно многогранна и требует куда большего диапазона чувств, чем только чувство обреченности любви, преследующее героев. «Ее стоицизм и суровый культ долга были лишь мантией, делавшей ее похожей на античных героев, а не мрачным и унылым саваном, под которым благородные и несчастные души хоронят свои разбитые верования и надежды», — вспоминал Перовскую С. Степняк-Кравчинский. В «Нетерпении» мантия нередко превращается в саван, прикрывающий деловую скоропись сухих строк, расцветенных литературными красотами, которые в принципе чужды перу Ю. Трифонова: «И в этой комнате была любовь, не имевшая ни прошлого, ни будущего, ни надежд, ни рассвета. Очищенная от всего, она упала, как снег, и ее судьба была судьбой снега: исчезнуть».

Идеи народовольцев разделили судьбу русского революционного движения на разночинском этапе, прогресс которого, как писал В. И. Ленин в 1901 году, состоял «не в завоевании каких-либо положительных приобретений, а в освобождении от вредных иллюзий. Мы освободились от иллюзий анархизма и народнического социализма, от пренебрежения к политике, от веры в самобытное развитие России, от убеждения, что народ готов для революции, от теории захвата власти и единоборства с самодержавием геройской интеллигенции»<sup>2</sup>. Но не растаяло снегом то лучшее, включая и сокровен-

<sup>1</sup> А. Воронский. Желябов, с. 253.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 5, с. 71—72.

ное, интимное, что составляло их неповторимый духовный облик,— беспокойные искания совести, высота гражданского самосознания, неотразимое обаяние самоотреченного подвига. Не забудем: «Марксизм, как единственно правильную революционную теорию, Россия поистине *выстрадала* полувековой историей неслыханных мук и жертв, невиданного революционного героизма, невероятной энергии и беззаветности исканий»<sup>1</sup>. Эпопея народвольтческой борьбы была в этом смысле и эпопеей великих страданий, ценой которых общественная мысль России через трагические заблуждения и ошибки пробивалась к истинам истории. Такое нетерпение не прошло бесследно: всего два года разделяют казнь первомартовцев и создание группы «Освобождение труда»...

## 5

«Нетерпение» Ю. Трифонова, как и другие произведения последних лет, повествующие о событиях и героях освободительного движения, революционной борьбы с самодержавием, почти вплотную подводит нас к той точке, в которой исторический роман близко сходится, тесно смыкается с романом историко-революционным и даже перерастает в него. О том, как внутренне органичны эти взаимные переходы собственно исторической и историко-революционной темы, убедительно свидетельствует, в частности, творчество того же Ю. Трифонова. Роману «Нетерпение» предшествовала книга «Отблеск костра» — о большевиках-ленинцах, героях революционного подполья, ветеранах Великого Октября и гражданской войны. «На каждом человеке лежит отблеск истории. Одних он опалает жарким и грозным светом, на других едва заметен, чуть теплится, но он существует на всех. История полыхает, как громадный костер, и каждый из нас бросает в него свой хворост», — размышляет писатель, начиная эту книгу.

Не выходя за пределы материала, обозначенные во вступлении «От автора», нет возможности сколь-либо обстоятельно говорить о многих и разных явлениях историко-революционного романа. Довольствуемся поэтому

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 8.

лишь общим указанием на те направляющие тенденции литературного процесса, которые, закрепляя неослабный интерес литературы к народной истории, далекой или близкой, равно отличают современный идейно-художественный опыт романа как исторического, так и историко-революционного. Интенсивное их развитие в многонациональной советской прозе наших дней полно выражает ее типологические особенности и черты, свидетельствующие о глубинных процессах обогащения современного реализма, о возросшем качестве историзма художественной мысли.

Историзм — понятие многогранное. Оно предполагает и неослабную актуальность темы, идейно-художественные решения которой служат познанию и переосмыслению многовекового прошлого народа, утверждению преемственности великих прогрессивных традиций его жизни и культуры. И устремленность идейно-творческих позиций писателя, чей взгляд на историю обогащен социальным и духовным опытом нашей эпохи, проникнут осознанием ее общественных, нравственных, эстетических идеалов. И эстетическую действенность произведений исторической и историко-революционной темы, участвующих в современном нравственном воспитании личности, помогающих ей выработать активную жизненную позицию.

Историю мало знать — ее надо уметь чувствовать, переживать нравственно и эстетически. Человек, лишенный *чувства* истории, неминуемо обедняет, обделяет себя. Как Ольга Васильевна в повести Ю. Трифонова «Другая жизнь». История представлялась ей «бесконечно громадной очередью, в которой стояли в затылок друг к другу эпохи, государства, великие люди, короли, полководцы, революционеры, и задачей историка было нечто похожее на задачу милиционера, который в дни премьер приходит в кассу кинотеатра «Прогресс» и наблюдает за порядком, — следить за тем, чтобы эпохи и государства не путались и не менялись местами, чтобы великие люди не забегали вперед, не ссорились и не норовили получить билет в бессмертие, без очереди...» Слава богу, что она сама не занимается историей. Не до истории было бы Ольге Васильевне, которая и в близких ей людях не умеет толком разобраться, хотя и убеждена самонадеянно в своем знании жизни. Потребительское, утилитарное это знание сродни духовной бли-

зорукости и нравственной глухоте самоослепленного эгоизма.

Что иное противостоит ему, если не осознание человеком себя во времени? В этом наставляет своих учеников школьный учитель Хория Холбан, герой повести Иона Друцэ «Запах спелой айвы». Уважение к традициям прошлого, верит он, помогает и наше нынешнее время воспринять как историческое, потому что «человек — это звено в единой, нескончаемой цепи, по которой течет жизнь», и история для него «не только выкопанные в земле черепки, иконы и старинные звонницы на горах. История — это и межпланетная станция, которая позавчера опустилась на Марсе, и не убранная в поле кукуруза, и то, что происходит сегодня у нас в школе». И даже «старый топорик, ржавеющий за вашим домом в куче мусора». Ведь кто знает, может, он-то и «был свидетелем крестьянских восстаний 1907 года, и была минута в его жизни, когда он уже не колот дрова, а, поднятый над головой восставшего, требовал правды и хлеба».

Совершая в повести-эссе «Обратный билет» своего рода лирическое путешествие в историю, Даниил Гранин предлагает читателям мысленно представить ее движение на киноленте времени, предельно уплотнившей десять веков — тысячу лет — всего в полтора часа. Что сохранил бы такой фильм? «... Не пожары, не войны, а упорный постоянный труд быстро сменяющихся поколений, которые строили все быстрее и ловче дома, прокладывали дороги, делали машины, обставляли свою жизнь разумнее, спасая своих детей от голода и мора. Звон мечей заглушался непрерывным стуком молотков, топоров, цепов, скрипом колес. Неизменным оказывался труд. Он составлял основу жизни. Что бы ни происходило, а каменщик брался снова месить глину и разводить в яме известь». Из таких вот, продолжает писатель, «вечных частиц материи, в которых словно была заложена самой природой потребность труда и счастья труда», складывается духовный опыт человека, имеющий своими опорами чувство истории и память истории...

Углубить это чувство, обогатить эту память и помогает исторический и историко-революционный роман. Взятый в лучших художественных образцах, он может быть уподоблен своеобразной школе не только «человековедения», но по-своему и обществоведения. Специ-

фическими, образными средствами искусства он учит социально-классовому мышлению, укрупняет понимание для нынешнего как закономерного звена в неразрывной цепи судеб народных. При этом воздействие образов истории на сознание читателя, естественно, отнюдь не исчерпывается предлагаемым ему объемом непосредственных знаний. Прошлое, увиденное в главных, определяющих тенденциях общественного развития, в накале освободительной и революционной борьбы народных масс, в жизнеутверждающем пафосе передовых социальных идеалов, обогащает читателя духовно и нравственно, формирует его идейные убеждения, стойкие гражданские качества, высокие чувства патриота и интернационалиста.

Эта огромная идейно-воспитательная роль исторического и историко-революционного романа во многом определяет и то место, какое занимает он в современном развитии литератур народов СССР. Его идеи и образы служат познанию народом себя, своего места в истории, без чего невозможен путь в будущее. Вот почему школа исторического и историко-революционного романа для многих и особенно молодых литератур стала необходимой школой эпического мастерства, а идейно-художественный опыт его в ряде случаев опередил опыт романа на современную тему.

Погруженность исторического и историко-революционного романа в самый ход народной истории, в переломные, ключевые события давних или недавних эпох позволяет судить о глубине его народности. Это предполагает и непрестанное писательское внимание к широким движениям народных масс, и неослабный поиск социально активного героя из народа. Но чем шире горизонты художественной мысли о личности и народе, народе и истории, чем основательней социальные и нравственные уроки прошлого, извлекаемые писателем-современником, тем масштабнее исследовательские плацдармы его повествования, создающего эпическую панораму эпохи. На этом главным, определяющим эпическом направлении творческих исканий исторический и историко-революционный роман получает наибольший простор для проявления своих социально-аналитических возможностей и художественного многообразия. В этом убеждают его традиции. Это подтверждает его современный многонациональный опыт.

## Содержание

От автора . . . . .	3
I. Перед лицом Клио . . . . .	8
II. «Подлинный и высокохудожественный...» . . . . .	54
III. «Дела давно минувших дней...» . . . . .	110
IV. Содержательность историзма . . . . .	178
V. К спорам о жанре. Вопросы поэтики . . . . .	262
VI. Характер и обстоятельства. Уроки героической нравственности . . . . .	308

Оскоцкий

Валентин Дмитриевич

РОМАН И ИСТОРИЯ

(Традиции и новаторство советского исторического романа)

Редактор А. Старков

Художественный редактор С. Гераскевич

Технические редакторы М. Мельникова, О. Ярославцева

Корректор Н. Шкарбанова

ИБ № 1425

Сдано в набор 14.09.79. Подписано к печати 11.07.80. А 09385. Формат 84×108<sup>1/32</sup>. Бумага типогр. № 1. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. 20,16 усл. печ. л. 21,57 уч.-изд. л. Тираж 20 000 экз. Заказ № 1012. Цена 1 р.

Издательство «Художественная литература»  
107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.



1P.