

M. HRALA (PRAHA)

ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЫ

Изучение взаимоотношений революции и литературы до сих пор привлекает внимание историков и теоретиков литературы. Интерес к этой теме имеет ряд причин.

Первая из них заключается в том, что жизнь человека во время крупных общественных сдвигов и больших исторических событий всегда вызывает обостренный интерес. Всегда интересны обстоятельства и возможности выполнения тех требований, которые ставит перед человеком исторический перелом, направляющий дальнейшее развитие общества по новому пути и оказывающий большое влияние на последующую историческую эпоху.

Такие моменты в истории человечества становятся богатым источником нового жизненного материала для литературы, дают ей возможность отражения огромного количества социально-психологических и идейно-нравственных типов человеческих характеров и сложных, иногда логичных, иногда будто бы непонятных поступков, мыслей и чувств человека. Здесь небывалая возможность выбора разного рода жизненных обстановок, позволяющих создание образов, имеющих большое познавательное значение и высокую художественную ценность.

Вторая причина кроется в том, что в период резкой ломки общественного строя и образа жизни происходят серьезные изменения и в области эстетических взглядов. В связи со сменой господствующих классов выдвигаются и формируются новые принципы художественного творчества, доходящие иногда до очень тонких деталей; например, представления, касающиеся облика литературных героев и авторской оценки положительных или отрицательных черт их характера и т. д.

Этот факт смены эстетических критериев и перемен в иерархии художественных ценностей особенно остро выступает в связи с крупным общественным событием нашего столетия, каким является Октябрьская революция.

Третья причина повышенного интереса состоит в том, что период общественных сдвигов является одновременно определенным периодом литературного процесса, в котором ускоряются темпы развития литера-

туры. И не только в плане *внешнем* (значит, что здесь происходит, например, быстрый распад литературных групп и организаций и возникновение новых), но и в плане *внутреннем*. Здесь мы имеем в виду сложные и тонкие литературные процессы, касающиеся стиля и жанровой системы.

Определенные жанры уступают ведущее место другим, тем, которые в состоянии выполнить новые задачи, выдвигающиеся перед литературой. Эти сдвиги в жанровой структуре литературы представляют собой сложный процесс, при котором иногда мы имеем дело с временным выдвиганием определенных жанров на ведущее место (фельетон и вообще т. наз. „маленькие“ жанры прозы некоторые литературоведы, например, считают ведущим жанром всей прозы послевоенного периода). Эти периоды литературного развития бывают тоже периодами, в которых формируются новые жанры. Иногда они могут создаваться искусственно, без учета настоящих потребностей литературы (например, так называемые комунэры, появившиеся у некоторых авторов пролетарской литературы). Но чаще всего мы встречаемся со специфическим обновлением, с актуализацией определенных существующих жанров, что влечет за собой и их внутреннюю перестройку, наполнение новым материалом, вследствие чего они приобретают новые черты, которые иногда становятся их постоянными признаками, а иногда через некоторое время опять исчезают.

В отличие от предыдущих периодов быстрых общественных перемен Октябрьская революция в России дает качественно новый материал. Стремление человека к осуществлению жизненных представлений и идеалов — стремление старое как само человечество — развивается в новых общественных условиях. Появляются факты или совсем новые, или интерпретированные раньше в художественной литературе в другом аспекте. Концентрированные социальные проблемы, элементы социалистической идеологии, новый коллективизм, новое взаимоотношение человека и коллектива, новый герой, соответствующий жизненным прототипам — все это отражается в отдельных литературных проблемах, начиная с взаимоотношения автора и читателя и кончая внутренним складом художественного произведения и соотношением отдельных его элементов.

В результате этих процессов колеблются устойчивые критерии, жизненный материал напоминает взволнованное море; вследствие этого появляется, с одной стороны, стремление к общим картинам, отражающим только основные, самые важные черты действительности, стремление, доходящее иногда до отказа от анализа тонких, скрытых процессов, с другой стороны, стремление запечатлеть все детали без разбора, без различения основных и второстепенных фактов, что и приводит к переносу жизненных фактов в художественно необработанной (иногда и неосмысленной) форме в ткань художественного повествования.

Все эти явления и ряд других, более значительных, о которых я еще буду говорить, появляются в первые годы после революции. С течением времени определенные явления исчезают, уходят в историю, но самые важные из них остаются.

Прежде чем я попытаюсь обратить ваше внимание на явления подобного характера, разрешите мне остановиться на одном произведении, которое я приведу в качестве примера. Речь идет о *Падении Даира* Александра Малышкина. Как известно, автор здесь описывает события, свидетелем и соучастником которых он был. Таким образом, *Падение Даира* содержит описание фактических событий, его сюжет точно совпадает с исторически верным воспроизведением взятия Перекопа красными войсками — одним из общеизвестных фактов гражданской войны. Бытовые подробности, так же как и детали военных операций, описываются с документальной, иногда репортажной точностью.

В этом небольшом по объему произведении слились, как в капле воды, основные моменты исторического движения, классовое расслоение общества и идеология отдельных слоев, запечатленная в момент „последней битвы“ красной и белой армий. Но толкование *Падения Даира* только как образа военного сражения не включает в себя все содержание этого произведения. Военный конфликт — описанный здесь очень верно и даже с репортажной наглядностью — это средство для выявления конфликта двух общественных слоев и их мировоззрений, перспектив, идеалов, морали, образа жизни и т. д. Выразительным, ярким признаком образа, нарисованного Малышкиным, является концентрация проблем. В узких рамках повествования сосредоточено несколько основных процессов. На первый план выступает разделение общества на два противоположных лагеря и их исторический конфликт. Эта проблема сама по себе могла бы служить — и служила — темой большого прозаического сочинения. Примеры здесь не нужны, их очень много в советской литературе. На втором месте выступает проблема культуры в революции. Эта проблема здесь только намечена, но в дальнейшем развитии прозы на ней постепенно сосредотачивают свое внимание другие выдающиеся авторы.

В развернутом виде она разработана в романе *Вор* (1927) Леонида Леонова и становится главной темой творчества Константина Федина.

Третья важная тема — это проблема отношения человека и революции. Здесь необходимо сделать одно объяснение. В прозе Малышкина как будто отсутствует ярко обрисованный герой, потому что здесь нет литературных персонажей в общеизвестном смысле, только отдельные наброски и отрывки характеристик. Но, несмотря на то, об этой проблеме можно говорить, потому что в ряд действующих лиц можно включить и автора. Ведь он довольно часто выступает от своего лица, дает прямую оценку фактов и событий и в процессе повествования точка

зрения автора и его лирическое „я“ соединяется с точкой зрения литературного рассказчика, появляющегося в лирическом „мы“ и в точке зрения отдельных действующих лиц. Автор отождествляет себя с бойцами революционной армии, потому что он хочет быть одним из них.

Эту немного странную форму повествования мы находим и у других авторов данного времени (напр., у Всеволода Иванова). Автор иногда отождествляется со взглядами своих героев, принимает их правду за свою; но одновременно в его взглядах и точке зрения осуществляется „правда истории“, объективные, исторически верные воззрения.

Это слияние правды истории, автора и героев из лагеря красных, у *Малышкина* выступает прямо и ясно чувствуется. Оно здесь настолько велико, что некоторые современные *Малышкину* критики вообще считали, что в *Падении Даира* нет двух образов (лагерь красных и белых), а только один образ „души писателя“, его взглядов, мыслей и чувств. В одном критическом отзыве мы читаем, что описание фактов служит здесь только фоном, только средством жизненного правдоподобия и рассказывается только об авторе.

Этот критический отзыв не может служить доказательством того, что оба образа *Малышкина* не имеют исторически объективного значения; как мы уже видели, доказательством этого значения служат другие факты и элементы произведения, система повествования здесь не очень важна. Но этот критический отзыв подтверждает, что участие автора прямо в действии очень сильно чувствуется. На основе всего сказанного мы можем подойти к выводам, касающимся жанрово-типологических черт *Падения Даира*.

Уже в рецензии на первое чешское издание *Падения Даира* *Юлиус Фучик* назвал произведение *Малышкина* эпосом русской революции. Это название всей статьи, напечатанной в газете *Rudé právo* от 1-го августа 1926-ого года. *Фучик* здесь писал:

„I pro Alexandra Malyškina znamená *Pád Dairu* největší dílo celé jeho literární práce, dílo vzácné umělecké ceny. Malyškin v něm naprosto vybočil z průměru svých próz, opustil je, uchyluje se k próze vázané, rytmičované, odpovídající veršové formě starých eposů. Celou vnitřní stavbou pak dokázal sílu svého talentu i školení. Jsou to dvě pásma, v knížce neustále se pronikající, ale postavená na tak dokonalém optickém klamu uměleckém, že v něm vytvářejí jeden průsečík, vrchol a závěr celého eposu. Starý svět na Krymu, bílá armáda, pohybující se v něm a sbírající poslední radosti, které jí dovede ještě poskytnouti, — Rudá armáda před Krymem — bojovník nového světa v hladu a bídě s jedinou myšlenkou: služba revoluci. Přes moře i legendární opevnění sbíhají se tu dvě pásma v poslední srážce obou armád, v poslední srážce obou světů v ruské revoluci.“ Здесь дается точная характеристика той темы *Падения Даира*, которой мы как раз интересуемся: обобщенная, широкая картина исторического события, которую можно включить в понятие „возвышенного и героического“.

и одновременно присутствие героя, наделенного такими чертами характера, которые позволяют ему быть на уровне этого события. Именно такого героя, хотя и коллективного, находит Фучик в *Падении Даира*.

Таким образом, мы можем произведения Малышкина считать звеном в литературном развитии, звеном, позволяющим дальнейшую обработку темы и дальнейшие шаги к большой эпопее о революции.

Но *Падение Даира* нельзя в этом смысле считать явлением исключительным. Ведь характеристику, которую дал ему Юлиус Фучик, мы можем применить к более позднему, но более популярному произведению А. С е р а ф и м о в и ч а *Железный поток* (1924). Здесь наблюдается то же стремление автора создать картину одного конкретного эпизода гражданской войны при помощи описания фактических деталей, но стремление, проникнутое чувством исторической значимости событий, желание выявить настоящего героя этих событий.

Мы могли бы привести ряд других произведений и создать определенную цепь, в которой постепенно осуществляется тенденция к большому эпическому произведению о революции, цепь, самым крупным звеном которой являются общеизвестные эпопеи типа *Тихого Дона* Михаила Шолохова, или *Хождения по мукам* Алексея Толстого и с некоторыми оговорками *Жизни Клим Самгина* Максима Горького. В них эта тенденция к эпосу осуществляется очень выразительно при широком описании жизненных обстоятельств, выпукло обрисованных характеров, но с учетом новой исторической обстановки, ее идейных, нравственных, психологических и даже конкретно политических особенностей, из которых на первый план выступает классовое разделение общества, которое служит здесь основным двигателем всего повествования, включая сюжет, характеры, мотивы деятельности героев и т. д.

Эти факты, между прочим, подтверждают единство, непрерывность развития советской прозы разных периодов; это единство я все время стремился доказать на примере второстепенных линий, на сатирической прозе, фельетоне и в других областях.

В своей статье я старался наметить некоторые связи в вертикальном, так сказать, плане. Но существуют и связи в плане горизонтальном. Нельзя же понимать *Падение Даира* как единственное, изолированное произведение. В истории советской литературы данного периода существует ряд близких ему произведений других авторов. Это, например, *Неделя* (1922) Юрия Либединского с таким же ярко выраженным контрастом двух основных групп общества, участвующих в революции, и рядом других близких стиливых черт.

Или *Ташкент — город хлебный* (1923) Александра Неверова, где в качестве фактора, ограничивающего жизненную проблематику выступает сознание ребенка; но в ряде других сторон мы опять находим стиливую и жанровую близость, несмотря уже на близость про-

блематики. Или *Партизанские повести* (1922) Всеволода Иванова, *Разлив* (1922) и *Против течения* (1923) Александра Фадеева и *Перегнутой* (1922) Лидии Сейфуллиной и в определенном смысле *Петушкинский пролом* (1922—1923) Леонида Леонова, который как будто с другой стороны приближается к нашей проблематике, и ряд других произведений, в которых можно найти более или менее успешные попытки решить проблематику человека и революции, революции и литературы.

Уже простой перечень фамилий авторов и названий их книг дает представление о широте жизненной, идейной, стилевой и жанровой проблематики, которая здесь или разработана, или намечена.

Разрешите мне коснуться еще одного слоя прозы, в котором своеобразно отразилась революция. Все до сих пор названные произведения основаны на отражении реальной жизни, модифицированном стилевыми особенностями, или особенностями, вытекающими из темы произведения или влиянием групповых программ, творческой индивидуальности писателя и т. д. Но в основе все это жизненно реальные картины. Существуют произведения, образы которых построены при более или менее активном участии фантастического вымысла.

Примером может служить повесть Ефима Зозули *Гибель Главного города*, одно из первых отражений факта революции в советской прозе. Повесть эта была опубликована в 1918 г. Ее пафос состоит в страстной, стихийной поэтизации революции, в ее безоговорочном принятии. Это полуромантический апофеоз революции в абстрактном, всеобщем плане. Но все-таки здесь есть художественный образ этого исторического факта, в котором проявляется положительное отношение автора. Автор изображает революцию в основных, даже можно сказать, схематизированных чертах, да и в образе конфликта угнетаемых с угнетателями он отказался от конкретного анализа жизненных фактов. Но, несмотря на условность и абстрактность, его образ представляет определенную художественную ценность, главным образом с точки зрения развития советской прозы послереволюционного периода, в которой существует ряд произведений о революции подобного характера: например, *Необычайные похождения Хулио Хуренито* (1922) Ильи Эренбурга или его же *Трест Д. Е.* (1923), в котором стремление к реальности проявляется в приближении повествования к реальным обстоятельствам капиталистического мира, или *Остров Эрендорф* (1924) Валентина Катаева, гротескно-фантастическая повесть об уничтожении земли, или фантастические повести Алексея Толстого *Аэлита* (1922) и *Гиперболоид инженера Гарина* (1925—1926), в которых уже затронуты более сложные проблемы реального мира и человеческих отношений.

В заключение я хотел бы привести одно замечание. Сравнивая русскую советскую литературу о революции и гражданской войне и чешскую литературу послевоенного периода с той же тематикой, мы увидим

определенные типологические параллели. Здесь уже нет места для подробного анализа, но разрешите мне сказать хоть несколько слов.

В чешской литературе тоже можно проследить определенную линию, в которой разрабатываются принципы большого эпического повествования о революции. Эта линия ведет свое начало от публицистики и публицистической прозы, включает большое реалистическое произведение Я. Кратохвила *Истоки* (1934) и завершается романом *Три реки* (1936) Вл. Ванчур. У него, по-моему, пришлось бы искать отражение русской революции не только в плане конкретных фактов и деталей, но, главным образом, в глубоком чувстве революционности, диалектического понимания всех жизненных явлений, в его взглядах на знаменательные исторические события, включая Октябрьскую революцию.

Можно найти также параллели условно-фантастических образов революции в творчестве Яна Вайса, Иржи Гауссмана и других писателей, в произведениях которых типологическая близость прямо бросается в глаза.

Эти факты свидетельствуют о том, что существуют определенные черты в развитии литературы в плане художественного отражения Октябрьской революции. Этот факт подтверждает значение изучения именно советской литературы, в которой эта тема отразилась сильнее всего и в различных тематических, стилевых и жанровых аспектах.

