

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОГО СОВЕТСКОГО РОМАНА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 50-х ГОДОВ

П. ИВИНСКИЙ

О романах второй половины 50-х годов — мы имеем в виду такие произведения на современные темы, как «Битва в пути» Г. Николаевой, «Раздумье» Ф. Панферова, «После свадьбы» Д. Гранина, «Братья Ершовы» В. Кочетова, «Суровое поле» А. Калинина — в период их появления много спорили и писали. Рецензенты в основном выяснили темы, идеи и конфликты романов, дали описание и оценку изображаемому в них характерам, сделали ряд ценных наблюдений над художественными особенностями. Вкладом в изучение вопроса явился сборник статей «Пути развития современного советского романа», выпущенный издательством АН СССР в 1961 году. В работах сборника более углубленно рассматриваются жанровые проблемы романа и перспективы его развития в будущем. В настоящей статье делается попытка уточнить конкретно-историческую обусловленность некоторых тенденций развития большого эпического жанра тех лет.

1

Одной из характерных особенностей романа второй половины 50-х годов является очерковость, т. е. использование в определенных художественных целях стиля, принципов типизации и композиционных приемов очеркового жанра. Это явление было связано прежде всего с общим исследовательским духом времени, со стремлением писателей продемонстрировать и утвердить как необходимый самый процесс скрупулезного анализа раскрывшейся во всей своей сложности, нередко противоречивости и запутанности, действительности. Кроме того, в период, когда советские писатели, следуя призыву и примеру партии, отбросили схоластические построения сторонников «теории бесконфликтности», дали решительный отпор объективистским и ревизионистским тенденциям и смело пошли на сближение с жизнью народа, именно очерк, как самый оперативный жанр литературы, активизировался первым — открыл новые пласты жизни и новые типические характеры. Для многих романистов тех лет необходимое и благотворное сближение с жизнью проходило непосредственно в жанре очерка, работа над которым обогатила авторов знанием действительности и во многом предопределила содержание и форму будущих романов. От очерка к роману шли Ф. Панферов, А. Калинин, М. Жестев, отчасти Г. Николаева, Д. Гранин. «Очерковость» перечисленных произведений вызвала различное отношение критики. Так, М. Кузнецов увидел в «сра-

живании» романа и очерка новые возможности¹. А. Павловский, напротив, считает, что «тесная связь современного романа с очерком — явление сугубо временное, локальное», что «эта связь принесла свои неплохие и — главное — необходимые результаты, но уже доигрывает свою роль» и что поэтому «роман должен разорвать пуповину, связывающую его с очерком, — только тогда он сможет дать широкую художественную картину социальной жизни и создать психологически глубокие характеры»². Мысль М. Кузнецова о «новых возможностях», заложенных в союзе романа с очерком, на наш взгляд, несколько абстрактна и скорее относится к сложной проблеме документального жанра в советской литературе вообще. А. Павловский более точно устанавливает временные границы специфического художественного явления. Однако его мнение основывается на учете одной стороны вопроса, а именно той, что роман второй половины 50-х годов вырастал из очерка в силу необходимости сближения с жизнью, и поэтому «очерковость» — это «слабость» извинительная для некоторых произведений тех лет, поскольку они были «первыми попытками художественного обобщения в рамках крупного жанра»³. Спору нет, в романах Николаевой, Гранина, Панферова, Жестева есть такая «очерковость», которая связана с торопливостью, недоработкой фактов и т. д. Но только ли в том заключалось значение очерка, что он обратил внимание романистов на новый жизненный материал? Не требовал ли этот жизненный материал по самой своей специфике использования художественных возможностей очерка? Ведь, по-видимому, не случаен тот факт, что очерки В. Овечкина, В. Тендрякова, Е. Дороша, М. Жестева, А. Калинина и других писателей почти исключительно посвящены вопросам экономики колхозной деревни, а «очерковость» названных выше романов в основном проявилась в главах, посвященных сельской теме. В период после сентябрьского Пленума ЦК КПСС 1953 года усилия партии были направлены на ликвидацию недостатков в сельском хозяйстве, на укрепление экономики колхозов, развертывание инициативы тружеников деревни, соблюдение принципа материальной заинтересованности и др. Создались условия, при которых исследование экономических основ жизни во многом раскрывало общественные противоречия и психологию людей. Этим в значительной мере объясняется характернейшая особенность литературы «исторического пятилетия» — широкое распространение жанра «экономического очерка», внимание к традициям Глеба Успенского, заметное влияние очерка на другие жанры и в частности роман. В этом плане следует назвать очерки В. Овечкина, В. Троепольского, В. Тендрякова, А. Калинина, М. Жестева и других писателей. Все они использовали (разумеется, каждый по-своему) в основе своей один и тот же принцип: через экономику колхоза, района и семьи, через экономические отношения раскрывали важные закономерности жизни и характеры людей. Этим объясняется и то, что очерк оказал преимущественное влияние на сельские сцены книг Николаевой и Гранина; произведения же Панферова и Жестева, в целом посвященные проблемам сельского хозяйства, полностью восприняли законы очеркового жанра. Первым по времени и художественным достоинствам следует назвать роман Панферова «Раздумье». Появлению «Раздумья» предшествовало опубликование многочисленных рассказов и очерков о делах и людях колхозной деревни 50-х годов: «Дмитрий Чуркин, ле-

¹ Пути развития современного советского романа, АН СССР, М., 1961, стр. 29.

² Там же, стр. 244—245.

³ Там же, стр. 245.

совод»⁴, «Иннокентий Жук, председатель»⁵, «Волга наших дней»⁶, «Скупой человек»⁷, «Сказание о Поволжье»⁸, «Сердечные люди»⁹, «Яблоки»¹⁰ и некоторые другие. Простое сравнение перечисленных произведений с текстом романа показывает, что они вошли в книгу без каких-либо существенных изменений, сохранив во многих случаях даже имена действующих лиц. И это не недостаток, а художественная необходимость, обусловленная идейным замыслом Панферова — показать жизнь колхозной деревни в плане экономических преобразований, намеченных и проведенных партией в середине 50-х годов. Для раскрытия темы писателю необходимо было нарисовать ряд типических характеров, охватить многие стороны сельской жизни, различные его вопросы и проблемы. Каждая из этих сторон и проблем в силу специфических особенностей в положении сельского хозяйства тех лет (сложность, запутанность и противоречивость некоторых явлений) требовала применения основного принципа «экономического очерка» как жанра — исследования фактов материальной жизни людей. Вот почему Панферов не только без существенных изменений ввел в текст романа опубликованные ранее произведения, но и по очерковому принципу построил другие части «Раздумья», использовал «экономический принцип» для создания многих характеров книги. Вспомним, например, как был раскрыт образ председателя колхоза Иннокентия Жука, в связи с характером которого Панферов несколько позднее писал: «Жизнь — штука сложная. . . , порою даже опытного литератора-психолога, знатока быта и нравов своей страны, ставит в тупик»¹¹. В характере руководителя большого социалистического хозяйства причудливо сочетаются, казалось бы, несовместимые черты: широкий, подлинно государственный взгляд на мир и «мужиковатость», глубокий ум ученого и «скупердяйство», как назвали эту особенность председателя люди, предельная честность и способность к обходу и даже обману некоторых официальных положений и органов, высокая принципиальность и допущение спекулятивных операций. Кто же такой Иннокентий Савельевич? Писатель правильно решил, что только исследование экономических основ колхоза, где работает Жук, может распутать сложные психологические узлы его характера. Осуществляя свой идейно-художественный замысел, Панферов использовал не только главный эстетический принцип «экономического очерка», но и его композицию. Он поставил в центре романа фигуру секретаря обкома партии Акима Морева, который по долгу службы разъезжает по Приволжской области и изучает сельское хозяйство во всех его сторонах и деталях. Ищущая, анализирующая и обобщающая мысль Акима Морева (образ которого по отношению к проблемам колхозной деревни полностью совпадает с авторским «я») является объединяющим началом включенных в роман очерков и образует своеобразный жанр очеркового романа. Таким образом, справедливо связывая влияние очерка на роман второй половины 50-х годов с общим благотворным процессом сближения литературы с жизнью народа, мы вместе с тем, при выяснении художественной необходимости и своеобразия этого влияния, должны учитывать специфику вошедшего в романы жизненного материала.

⁴ «Огонек», 1957, № 11.

⁵ «Советская Россия», 1957, 6 января.

⁶ «Правда», 1957, 29 сентября.

⁷ «Агитатор», 1957, № 13.

⁸ Изд-во «Советская Россия», М., 1958.

⁹ «Правда», 1958, 7 июня.

¹⁰ «Комсомольская правда», 1956, 29 апреля.

¹¹ «Октябрь», 1958, № 11, стр. 143.

Заметные изменения произошли во второй половине 50-х годов в области «производственного романа». Сравнивая, например, книги Г. Николаевой «Битва в пути» и Д. Гранина «После свадьбы» с их прежними романами, не трудно увидеть, что писатели как бы преодолели свою приверженность или только к колхозной теме (Николаева — «Жатва»), или только к производственной (Гранин — «Искатели») и в новых произведениях слили в целостном повествовании обе сферы художественного изображения. Об этой ярко выраженной особенности названных романов писал А. Павловский в статье «Жизнь и литература (заметки о прозе 1955—1958 гг.)»¹². Однако выдвинутое им объяснение требует, на наш взгляд, некоторых уточнений и дополнений. По мнению критика, распространение в 40-х годах «производственного» и «колхозного» романов было связано с тем, что «и в самой жизни тех лет деревня и город были менее связаны между собой, чем сейчас». Теперь же, в условиях ускорившихся процессов сближения города и деревни, литература встала на путь более широкого изображения действительности. «И в этом,— заключает свою мысль А. Павловский,— вероятно, заслуга не столько авторов, сколько самой жизни, настоятельно потребовавшей более целостного изображения»¹³. Объясняя слияние «производственного» и «колхозного» романов единством «объекта отображения», критик, по существу, остается в тематической плоскости и проходит мимо как ряда важных причин, обусловивших это художественное явление, так и некоторых качественных изменений, происшедших во второй половине 50-х годов, с интересующим нас видом романа. Иначе как объяснить, что другие произведения тех лет, описывающие по преимуществу или сельскую жизнь («Раздумье» Ф. Панферова), или городскую («Братья Ершovy» В. Кочетова), не подводятся под рубрику «колхозного» или «производственного» романа. Изменения в жанре романа были связаны прежде всего с характером времени «исторического пятилетия», сложность и противоречивость которого требовали глубокого проникновения в основные закономерности жизни. Смерть Сталина, сентябрьский Пленум ЦК КПСС 1953 года и последующие пленумы, исторический XX съезд, смелая критика партией отрицательных последствий культа личности во всех областях материальной и духовной жизни общества, творческая разработка и проведение в жизнь ряда важнейших мероприятий по крутому подъему сельского хозяйства, промышленности и культуры, развертывание инициативы широчайших народных масс и восстановление революционной законности, разгром антипартийной группы Маленкова, Молотова, Кагановича, Булганина и других и напряженная идеологическая борьба с ревизионизмом, братская помощь трудящимся Венгрии и борьба партии и правительства за мир — вот некоторые из важнейших событий и процессов, которые обусловили своеобразие умственной и психологической жизни общества тех лет, определенное неизвестно кем как раздумье, и которые поставили писателей перед необходимостью думать, чувствовать и творить в глубоко соответствии с громадными масштабами и запросами эпохи. Второй важной предпосылкой наблюдаемого усложнения жанра романа во второй половине 50-х годов явилось заметное расширение познавательных возможностей литературы. На переломном этапе истории нашей страны, с вершины середины века с особенной ясностью раскрылась грандиозность пережитого — и невероятные

¹² Русская литература, 1959, № 1. Основные положения статьи повторены автором в работе «Уточнение координат», вошедшей в сборник «Пути развития современного советского романа».

¹³ Русская литература, 1959, № 1, стр. 43—44.

трудности, и ошибки, и героизм, и победы. Слово «раздумье» сблизилось с понятием «даль». Появляется лирическая поэма-раздумье «За далью — даль» А. Твардовского. В. Луговской открывает свою книгу поэм «Середина века» знаменательными гоголевскими словами: «...Вдруг стало видно далеко во все концы света». Наконец, нельзя не учитывать и то обстоятельство, что романистам второй половины 50-х годов необходимо было преодолеть схоластические положения «теории бесконфликтности», а также тенденции объективизма и очернительства. И здесь, используя известную мысль В. И. Ленина, само стремление к охвату общего — уже спасало писателей от косности. Прежде всего, обращает на себя внимание значительность и острота поднятых романистами тем, отражающих основные события и процессы времени 1953—1958 годов: борьба партии и народа против отрицательных последствий культа личности («Битва в пути» Г. Николаевой), идейный разгром ревизионистских взглядов и «оттепельских» настроений («Братья Ершовы» В. Кочетова), сложные вопросы руководства сельским хозяйством («Раздумье» Ф. Панферова), становление характера современного молодого человека («После свадьбы» Д. Гранина), борьба советских людей за мир («Суровое поле» А. Калинина). Значительный сдвиг художественного сознания писателей, историзм тем и их проблемный характер определили движение формы романа в сторону усложнения композиционной структуры. Наиболее характерным в этом отношении является книга Г. Николаевой «Битва в пути». В первой главе «Мартовская ночь», рисующей похороны Сталина, писательница устами одного из героев ставит вопрос: «Что умрет с этой смертью? Что будет жить вечно?»¹⁵ Ответу на этот поставленный самой историей вопрос в сущности и посвящены все остальные главы романа, все его художественные компоненты и, прежде всего, сложная многоплановая композиция. А. Павловский (который в конкретных оценках ряда произведений исходил из своих неточных представлений о причинах слияния «производственного» и «колхозного» романов) не захотел учесть синтетического замысла «Битвы в пути» и, оставаясь в тематической плоскости, назвал роман Николаевой «разностильным, многопроблемным, лишенным внешней гармонии»¹⁶. Между тем совершенно ясно, что идея такого масштаба могла служить основой для большого художественного синтеза. Она требовала исторической широты изображения, разнообразных пластов жизни, множества действующих лиц, различных «боковых» тем и подтем. В роман вошли исторические события, сцены заводской и сельской жизни, большие планы прошлого, вопросы искусства, науки, этики, любовь, семья и многое еще. Движение писательницы вширь не было эклектическим нагромождением разнородных элементов. Легко понять, что события, развертывающиеся на тракторном заводе и в Ухабинском районе, различны лишь по форме, что глубинная их сущность одна и та же. Прослеживая развитие политической борьбы с носителями культа личности на разных направлениях жизни, сопоставляя и противопоставляя разнообразные проявления этой идеологической битвы времени, Николаева все глубже и глубже раскрывает поставленный в начале романа исторический вопрос. Такова же функция глав о прошлом. Страницы, посвященные Тине Карамыш, напоминают об атмосфере недоверия, в которой жили советские люди в период расцвета культа личности. Сцены, рисующие детство Даши Лужковой, показывают трудности, которые переживало сель-

¹⁵ Г. Николаева, Битва в пути.— «Роман-газета», 1958, № 21, стр. 4.

¹⁶ «Русская литература», 1959, № 1, стр. 45.

ское хозяйство в послевоенные годы. Автор обращается и к дореволюционному прошлому, чтобы в широкой исторической перспективе понять и то плохое, что было связано с культом, и то главное, что принесла с собой Великая Октябрьская революция. Движение отдельных событий, развитие человеческих судеб связывается единством раскрываемой автором общественной проблемы, выступающей время от времени наружу в виде историко-философских отступлений и трех объединительных глав: вступительной «Мартовская ночь», намечающей основной конфликт, «Единомышленники», обобщающей наблюдения, сделанные в заводских и сельских сценах, и заключительной «Доброе оружие», подытоживающей и то, что навсегда ушло вместе с культом, и то, что осталось как благородное продолжение великих традиций прошлого. Стремление писательницы сопоставить как можно большее число сторон сложной и противоречивой действительности характеризует книгу Николаевой как роман-раздумье. Композиционная структура и других названных выше романов показывает, что их авторы использовали возможности многопланового жанра (который по самой своей природе призван отобразить диалектику жизни) прежде всего как своеобразное средство раздумья о действительности, большая сложность которой открылась в те годы с особенной ясностью.

Расширение границ повествования во времени и пространстве — это внешняя сторона изменений, происшедших с «производственным романом» на основе углубления писательских представлений о действительности. Внутренний смысл этих изменений состоит в том, что в названных книгах трудовые темы и конфликты были раскрыты как явления исторические. В этом главная удача Николаевой, которая лучше других сумела придать, казалось бы, чисто техническим вопросам и столкновениям расширительный, социальный смысл и вследствие этого органически включить заводские и колхозные коллизии в историческую композицию своего произведения. В этом плане о «Битве в пути» надо говорить как об историческом производственном романе, явлении, если не принципиально новом, то, по крайней мере, достаточно полно отражающем основные тенденции современного романа. Известно, что еще в 30-е годы А. М. Горький ставил вопрос о глубоком осмыслении производственных тем и конфликтов. Оценивая роман В. Ильенкова «Ведущая ось», великий художник писал, что в ней «механическая роль» ведущей оси, как части паровоза, чрезмерно затушевала работу политической ведущей оси¹⁷. В 40-е годы выполнению горьковских заветов мешала «теория бесконфликтности». Недостаточное социальное осмысление темы труда являлось главной причиной технологического натурализма, когда книги заполнялись необязательными описаниями производства. Прав критик И. Котенко, писавший о романе Николаевой «Жатва»: «Но почему же в таком интересном произведении... самые скучные страницы посвящены тому, что относилось к МТС, хотя по замыслу автора они должны быть отнюдь не преходящими; почему книгу, выпущенную лет десять назад, теперь при переиздании приходится крепко «подчищать», убирая, к примеру, всякое упоминание о травопольной системе или квадратно-гнездовом способе посадки дубков?»¹⁸

С другой стороны, недостаточное социальное осмысление производственных тем и конфликтов серьезно тормозил с первого взгляда противоположный процесс — широкое введение производственного материала в романы. Тем самым ограничивалась наиболее благодарная

¹⁷ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, стр. 294.

¹⁸ И. Котенко, Надежные корни. — «Литературная газета», 1955, 29 декабря.

сфера художественного осмысления важных общественных закономерностей и типических обстоятельств, в которые можно было бы вписать большие характеры современников. В романе Николаевой станки, машины, заводские и колхозные дела и т. д. занимают гораздо большее место, чем, скажем, в своеобразном эталоне «производственного романа» — «Металлистах» А. Былинова. Увидев в технических вопросах проявление важных общественных противоречий, писательница получила возможность решить тему и выписать характеры непосредственно в сфере производства, которое, будучи осмыслено социально, явилось в своем очеловеченном психологическом значении (вспомним, например, какую большую роль в раскрытии внутреннего мира персонажей играют олицетворения тракторов, конвейера, завода и т. д.). В этом отношении «Битва в пути» — исторический производственный роман, развивающий лучшие традиции романа о труде 30-х и 40-х годов. Таким образом, в романах второй половины 50-х годов ясно видны две плодотворные тенденции: во-первых, стремление писателей возможно глубже вскрыть исторический и социальный смысл темы труда, и, во-вторых, заметное расширение сферы захвата производства. Обе эти тенденции глубоко связаны друг с другом, взаимообусловлены и являются конкретным проявлением упорных поисков писателями все более правильных путей и средств для художественно полноценного решения производственных тем и воссоздания характера труженика. Труд перестал быть темой, каким он был во многих произведениях 40-х годов. Он стал средством разрешения важных общественных конфликтов и воплощения больших характеров. Отпала необходимость в особом термине для обозначения жанра, который по предмету своего отображения должен был стать и стал социальным романом современной литературы. Все это означает, что период начальных поисков в области изображения темы труда в романах второй половины 50-х годов был окончен.

В последние годы много пишут о лирической прозе. А. Эльяшевич¹⁹, М. Кузнецов²⁰, как и ряд других критиков и литературоведов, справедливо относят к ней прежде всего такие произведения, как «Капля росы» В. Солоухина, «Дневные звезды» О. Берггольц, «Ледовую книгу» Ю. Смуула. Нам хочется обратить внимание на более раннее явление этого рода — лирический роман А. Калинина «Суровое поле» и в связи с ним вспомнить некоторые из общих конкретно-исторических причин, вызвавших расцвет лирических жанров как в прозе, так и в поэзии и драматургии. Это тем более важно, что сам по себе лирический жанр, основанный на принципе «судьба авторская — судьба народная»²¹, — явление далеко не новое в советской литературе (достаточно вспомнить лиро-эпические поэмы В. Маяковского или лирический пафос многих романов о людях труда 30-х годов); и главное здесь — выяснение своеобразия лирического жанра в связи с своеобразием лирического героя времени. Идеино-тематический замысел «Сурового поля» определить нелегко. «Трудно сказать, что является основным стержнем романа, — говорится в одной из рецензий, — изображение ли творческого процесса, становление сюжета в сознании писателя или показ судеб людей, окружающих Михайлова, их взаимоотношения и характеры»²². Действительно, в романе повествуется и о современной колхозной деревне,

¹⁹ См. его статью «О лирической прозе». — «Октябрь», 1960, № 11.

²⁰ См. его работу «Пути современного романа», вошедшую в сб. ст. «Пути развития современного советского романа».

²¹ «Пути развития современного советского романа», стр. 52.

²² И. Василенко, И. Михайлов, Суровое поле. — «Дон», 1959, № 1, стр. 178.

и о прошлой войне, и о любви, и о венгерских событиях 1956 года, и о многом еще. Сложность проблематики книги отмечали многие критики, но оценка «Сурового поля» в большинстве случаев сводилась к разбору одной из его сторон. Наиболее значительные, на наш взгляд, статьи о «Суровом поле» — Л. Федорова «Читая Анатолия Калинина»²³ и А. Эльяшевича «На решающем рубеже»²⁴, — разносторонне охарактеризовав книгу Калинина, вместе с тем так и не выяснили его главный идейный смысл. Например, Эльяшевич пишет: «Роман А. Калинина рассказывает о сегодняшнем дне. Это книга на современную тему, книга о людях пятидесятых годов, о красоте и сложности их внутреннего мира, их повседневной жизни. И в то же время это книга о прошлом, еще раз в яркой художественной форме поднимающая тему борьбы советских людей в военные годы. Вместе с тем перед нами книга о жизни художника, о его мучительных исканиях, о проверке литературы правдой действительности»²⁵. Все это верно. Но ведь художественное произведение — это не эклектическое соединение разнородных элементов. Помимо простого перечисления тем и подтем необходимо выяснить основной идейный стержень. Совершенно не понял романа С. Злобин. «До чего же в идейном смысле темно и туманно это повествование!» — восклицает он. Ему неясно, «современная ли тема должна была служить автору для военно-исторической или военно-историческая тема — для раскрытия сущности современной жизни донских колхозников?»²⁶ Затруднения с определением идейного замысла «Сурового поля» и объяснением его художественных особенностей связаны, как нам кажется, с тем, что критики, отмечая лирический настрой романа, не до конца осознали самый лирический принцип его построения, т. е. то, что в нем типизируется сознание передового современника. В переломный период жизни страны, когда глубокое раздумье, охватившее советских людей, заключалось не столько в охвате новых исторических фактов, сколько в переосмыслении прежних, в выявлении их подлинного значения, установлении связей между ними и в выражении к ним своего субъективного отношения и когда только эта новая ступень понимания пережитого могла раскрыть сложности и направление развития настоящего, литература оказалась перед необходимостью отобразить самый процесс мышления и чувствования современника. Этим объясняется широкое распространение лирических жанров в прозе, в поэзии («За далью — даль» А. Твардовского, «Середина века» В. Луговского) и драматургии («Иркутская история» А. Арбузова). А. Калинин особо подчеркивает то обстоятельство, что в романе типизируется сознание охваченного глубоким раздумьем современника специальным приемом: он ставит в центр книги фигуру писателя Михайлова, пишущего книгу. И читатель видит, как рождается замысел книги, как появляются и обрабатываются факты, как возникают сложные ассоциации, делаются широкие обобщения и т. д. Последовательный анализ сознания Михайлова объясняет идейный замысел романа, его композицию и довольно сложный синтез использованных автором художественных средств.

Прежде всего, что волнует в наибольшей степени Михайлова, к какой идее собираются его мысли и чувства? Думается, центром переживаний писателя, а вместе с ними и главной идеей «Сурового поля», является мысль о мире. Эта мысль отчетливо звучит в следующих раз-

²³ «Нева», 1959, № 4.

²⁴ «Звезда», 1959, № 4.

²⁵ «Звезда», 1959, № 4, стр. 180.

²⁶ С. Злобин, О романе А. Калинина «Суровое поле». — «Новый мир», 1959, № 7, стр. 222.

думьях Михайлова в тревожные ноябрьские дни 1956 года: «...Что-то... непонятное и странное происходило в распростертом вокруг мире... Надо было только повернуть ручку в этом черном ящике на столе, чтобы услышать, как опять кычет этот старый ворон, жаждущий крови. Величайшая со времен открытия огня победа человеческого разума — раскрепощенный атом — угрожала человечеству отбросить его назад, в пещеру. Из туч, на которые с надеждой поглядывали люди, с каплями дождя выпадал стронций, и в костях еще только что родившихся детей появлялась смерть. Можно было подумать, что не вчера, а тысячу лет назад прошлась по лицу земли коса войны и уже не сочилась земля кровавой жижей. Но людям было свойственно об этом забывать, и они постоянно нуждались в том, чтобы им напоминали. И напоминали словами тяжелыми, как свинец, горячими, как кровь, и чистыми, как детские слезы»²⁷. Как непосредственный отклик на венгерские события 1956 года, как страстный, воплощенный в художественных образах призыв человечества к миру воспринимается роман А. Калинина «Суровое поле». В этом его подлинный историзм и большое значение. Тема мира не проста, она по своей сущности синтетична (вспомним, например, к какому своеобразному синтезу шел И. Эренбург, решая эту тему в «Девятом вале»). Недаром один из персонажей романа говорит Михайлову: «Тебе уже стало тесно среди этих хуторских плетней. Ты встаешь на цыпочки и запускаешь руку очень далеко от этих плетней — и туда, и сюда, и во Францию, и к фиордам, и в Будапешт. Ты хотел бы все охватить и все увидеть»²⁸. Вот почему главная мысль романа вобрала в себя большие пласты жизни, многие человеческие судьбы, различные проблемы и т. д. Все это было необходимо для художественного, а не просто публицистического воплощения темы. Отсюда понятно, как глубоко неправ С. Злобин, требовавший ответа на вопрос, что чему служит, современная ли тема военной или военно-историческая изображению мирной жизни. Необходимо и то, и другое, и третье. Необходимо изображение современной колхозной деревни, и воспоминания о прошлой войне, и публицистика, и многое другое, чтобы все это вместе взятое художественно полно воплотило мысль о мире в той ее конкретно-исторической остроте и сложности, в какой она выступила в тревожные ноябрьские дни 1956 года. Тема мира находит свое выражение в публицистической форме. Однако публицистическая форма не является основной. Да её было бы и недостаточно. Недаром С. Злобин, не понявший произведения, резонно заявляет: «О чем хотел написать А. Калинин? Что волновало его центрального героя, писателя Михайлова? События в Венгрии? Угроза новой войны? Но для чего такой загогулиной, пролегающей «в туманах», идет его путь к этой теме? Ведь на эту тему в книге Калинина всего несколько восклицательных предложений публицистического склада, которые, несмотря на их эмоциональность, ко всему остальному сюжету книги имеют довольно слабое касательство»²⁹. А между тем главное есть. Главное в самом характере изображения современной жизни и современного человека. Почти все рецензенты заметили очень живописное изображение современного колхозного Дона и его людей. Однако никто не объяснил этой особенности романа. Не понял ее, хотя и заметил, С. Злобин. Он иронически восклицает: «Или главное в книге — это реалистическое обозрение современного колхозного донского хутора с его несложными перипетиями бытового поряд-

²⁷ А. Калинин, Суровое поле.— «Молодая гвардия», 1958, № 2, стр. 67.

²⁸ Там же, стр. 92.

²⁹ С. Злобин, О романе А. Калинина «Суровое поле». — «Новый мир», 1959, № 7, стр. 219.

ка»³⁰. Здесь следовало бы снять иронию. Действительно, известный очеркист А. Калинин, глубоко разбирающийся в сложных экономических вопросах сельского хозяйства и давший образцы аналитического подхода к его проблемам в очерках «На среднем уровне», «В тылу отстающего колхоза» и др., на этот раз изобразил колхозный Дон и его людей совершенно иначе. Сцены, посвященные мирной жизни, написаны обобщенно эпически, выпукло, необыкновенно ярко, осязаемо. Мир полон счастьем, солнцем, всевозможными непрестанно переливающимися и меняющимися красками, запахами, светотенями. На обетованной земле радостно трудятся простые, но самые главные люди, с нехитрыми, но с самыми мудрыми в своей эпической простоте думами и страстями, в окружении несложного, но раскрывающего в своей незатейливости самые основы нашей жизни, быта. Михайлов-Калинин смотрит на жизнь сквозь багрянец войны, глазами человека, и больше — народа, бесконечно много перестрадавшего от войны и потому ценящего великие блага мира и видящего его неисчерпаемые красоты. Это и есть главный эстетический принцип А. Калинина в «Суровом поле», определенный характером встревоженного атомно-водородной опасностью времени и идейным замыслом книги. Сам по себе принцип этот не нов. Вспомним, как почти полвека назад перед лицом ужасов первой мировой войны его использовал великий французский писатель-гуманист Ромен Роллан в «Кола Брюньоне». Влияние этого принципа чувствуется в произведениях крупнейшего современного писателя на Западе Э. Хемингуэя. Неудивительно, что советский писатель, представитель самой счастливой, самой многострадальной и самой миролюбивой страны обратился к этому принципу, чтобы призвать человечество к миру перед лицом империалистической агрессии в Египте и Венгрии, перед угрозой атомного уничтожения. Разумеется, Калинин здесь не одинок. Подобное мы видим в «Повести пламенных лет» и «Поэме о море» А. Довженко, в книге поэм В. Луговского «Середина века».

Не менее важен для раскрытия идейного замысла романа второй план повествования — сцены минувшей войны. Они должны были напомнить о перенесенных ужасах и страданиях, о несгибаемом мужестве и патриотизме нашего народа. Полностью раскрыть идейно-художественное значение картин прошлого можно опять-таки с учетом их подчеркнутой условности. В творческом воображении Михайлова минувшая война упорно ассоциируется с образом солдата Андрея. Но видел его писатель только однажды, и в поисках его следов он обращается к разным людям, связывает в творческом воображении внешне довольно случайные факты. Иногда кажется, что ему действительно удалось обнаружить след того Андрея, но затем связи прерываются с тем, чтобы возникнуть в другом месте вновь. Так постепенно, в сущности, из многих судеб и характеров складывается образ центрального героя книги. И писателю совсем неважно тот это Андрей или другой. В конце романа он устами Михайлова говорит: «...Знаешь, я не уверен, что тот Андрей, который был вместе с Сулиным в плену, и тот, которого встретил Еремин, — одно и то же лицо. Разве другие военнопленные не бежали из лагерей и не делали то же самое, что и этот солдат под Будапештом? И разве у одного Андрея были при первом столкновении с войной вот такие глаза, а не у тысяч, у миллионов? Очень просто могло случиться, что и на портрете в доме Дарьи чей-то другой взгляд я мог принять за его взгляд. Я... верил... Нет, я и сейчас верю в него, в мое-

³⁰ С. Злобин, О романе А. Калинина «Суровое поле». — «Новый мир», 1959, № 7, стр. 213.

го Андрея»³¹. Как видим, и здесь главным является изображение самого процесса поисков героя. Сложная система пронизывающих весь роман композиционных приемов, делающих принцип собирательности зримым для читателя, призвана подчеркнуть особо широкую типичность Андрея, показать героя как частицу огромного целого — народа. Подчеркнуто условный характер изображения военного прошлого позволяет А. Калинин использовать в реалистических целях отдельные импрессионистические и мифологические элементы. Так, например, возникшая в творческой фантазии Михайлова сцена воскрешения Андрея из мертвых призвана подчеркнуть мысль о бессмертии народа. С. Злобин снова решительно возразил. Он назвал такой метод порочным, субъективистским, антиреалистическим, обвинил Калинина в несерьезном, поверхностном отношении к писательскому труду и посоветовал обратиться к документальным фактам, к архивам и т. д.³² Дело не только в том, что опытный писатель С. Злобин, выступивший в данном случае в роли критика, не захотел разобратся в достаточно очевидных приемах художественного мастерства. Порицая метод Калинина, рецензент исходил лишь из внешних фактов в судьбе Андрея и, разумеется, в русле этой своей логики был прав. Но как раз здесь в поисках ответа на вопрос, почему художник, который, как уже говорилось, детально знал жизненный материал и который от книги к книге все глубже разрабатывал одни и те же характеры, пренебрег внешней логикой событий, выясняется внутренняя сторона эстетического принципа автора «Сурового поля». В дни, когда советский воин-освободитель помогал венгерским трудящимся подавить контрреволюционный фашистский мятеж и когда буржуазная пропаганда, международный ревизионизм пытались злобной и демагогической клеветой очернить священную миссию нашей армии, нашей страны, было крайне важно наряду с политическим найти нравственный аспект темы. Вот почему Калинин, как нам кажется, нарочно усложнив событийные перипетии истории Андрея, по закону контраста акцентировал его духовное содержание, внутренние мотивы его поступков. Он показывает героя в наиболее драматических и в то же время в крайне обобщенных ситуациях, в моменты предельного напряжения душевных сил, когда героическое и нравственное проявляются полнее всего в своем общепитическом, общенародном значении. В этом объяснение избранной писателем формы психологизма: наиболее общие психологические состояния — кадры, выражающие исторические и героические ситуации, скорее всего предполагали внешнее, косвенное проявление через детали военного быта, поведения и т. д. Наконец обращает на себя внимание необычайно яркая романтическая окраска прошлого, образа Андрея. Она вырастает из глубокого осознания и прочувствования Михайловым-Калининым героичности пройденного страной пути. Путь этот был тяжел и невероятно труден. И оттого к романтическим краскам примешиваются суровые, рембрандтовские тона, освещающая фигуру героя отсветом трагических событий истории.

Настоящее и прошлое как два основных плана повествования постоянно перемежаются в раздумьях и переживаниях писателя Михайлова; тема мира вследствие этого получает свое синтетическое осмысление. Она пополняется мыслью об исторической справедливости нашего дела, о неразрывной связи борьбы советского народа за мир сегодня с борьбой против фашизма вчера, о преемственности поколений, пере-

³¹ А. Калинин, Суровое поле. — «Молодая гвардия», 1958, № 2, стр. 56.

³² См. «Новый мир», 1959, № 7, стр. 214.

дающих друг другу эстафету битвы за коммунизм. Эти идеи, помимо историко-философских и публицистических отступлений (например, в виде статьи Михайлова для «Правды»), наиболее впечатляюще передаются при изображении творческого процесса Михайлова, когда силой писательского воображения вдруг сближаются 1944 и 1956 годы из истории Будапешта и когда происходит фантастическое смешение событий и людей. Реалистическая цель подобной фантастики, так же как и отдельных символистических приемов, несомненна. Показательно, что своеобразное «смешение времен» происходит и в стиле калининского романа, когда в рассказе о настоящем ощущается дыхание военного прошлого, а в повествовании о войне — мирное настоящее: лед на Дону в 1956 году взламывается почему-то «со стоном и орудийным грохотом»³³, «зимняя белая тишина» придонской степи 1942 года раскалывается выстрелом, «как топором»³⁴, люди сидят в окопах, «как в ячейках сотов»³⁵ и др. А. Калинин по самой природе своего таланта — лирик. Об этом говорят все прежние произведения писателя. В «Суровом поле» выражению как бы не знающего меры авторского чувства способствует образ писателя Михайлова: сделав творческий процесс предметом поэтического изображения, Калинин (без риска быть обвиненным в излишествах) получил возможность наиболее полно излить свои лирические эмоции. Более того, явившись в качестве необходимой составной части типического сознания современника, лирика стала выражением истории, наполнилась политикой и философией и проникла собой сюжетное движение романа. Выделить ее из текста без полного разрушения произведения невозможно.

Как видим, избранная Калининным форма лирического романа способствовала глубокому и всестороннему раскрытию сложного идейного замысла и позволила осуществить своеобразный синтез художественных средств изображения.

Рассмотренные нами формы русского романа второй половины 50-х годов, разумеется, не исчерпывают темы. Можно было бы, например, говорить об особенностях идеологического публицистического романа, ярким образцом которого явились «Братья Ершовы» В. Кочетова, о своеобразии книги Д. Гранина «После свадьбы», открывшей серию книг о становлении молодого советского человека 50-х годов и др. Но мы не ставим перед собой такой широкой задачи. Нам важно отметить связи между жанровым своеобразием ряда романов и главными процессами, происходившими в те годы в действительности и искусстве: сближением литературы с жизнью народа, расширением ее познавательных возможностей и заметным ростом духовной активности писателей.

2

Подчеркивая, что успехи романистов второй половины пятидесятых годов связаны с их обращением к большим темам и проблемам современности, что данный писателями крупный план эпохи обусловил движение жанра романа в сторону расширения и усложнения его композиционной структуры, следует, однако, иметь в виду, что само по себе увеличение общих размеров повествования не всегда приводит к желаемым результатам. Нередко случается так, что события заслоняют человека, образы блекнут и произведение во многом теряет свою худо-

³³ А. Калинин, Суровое поле.— «Молодая гвардия», 1958, № 2, стр. 9.

³⁴ Там же, стр. 18.

³⁵ Там же.

жественную ценность. В послевоенные годы появился ряд произведений (как, например, роман В. Закруткина «Сотворение мира»), претендовавших на всеохватывающее изображение действительности, на «панорамность», когда, употребляя выражение В. Назаренко, «отдельные судьбы... уже почти сливаются с потоками социальных сил...»³⁶ Это тяготение к монументальности за счет изображения человека, не случайно, по-видимому, совпавшее в период расцвета культа личности с аналогичными явлениями в области архитектуры, живописи, кино, зачастую приводило к ненужной хроникальности, иллюстративности, к нарушению принципа индивидуально-психологического видения мира. В середине 50-х годов, когда, после разоблачения культа личности, в советской литературе наметилась благотворная гуманистическая тенденция глубокого интереса к личности человека, его характеру и судьбе, романы, как бы «отталкиваясь» от принципов монументального жанра, обратились к традициям «романа с одним героем». Г. Николаева в период работы над «Битвой в пути» говорила с трибуны Второго всесоюзного съезда советских писателей: «...Анализируя художественные произведения, мы видим, что многие большие классические произведения — «Рудин», «Обломов», «Герой нашего времени» — держатся, по существу, лишь на одном глубоко разработанном характере... Это надо помнить. Мы непрестительно забываем об этом»³⁷. Следуя классической традиции, Николаева на первый план выдвинула образ главного инженера тракторного завода Дмитрия Алексеевича Бахирева. «Образ этот, — справедливо писал критик В. Архипов, — проходит через весь роман, от первой страницы до последней, он ведет и производственную линию романа и любовную, на него падает девять десятых всей проблематики»³⁸. Начинаясь рассказом о переживаниях Бахирева в мартовскую ночь 1953 года и завершаясь его сводным портретом-характеристикой, роман и внешне приобретает форму повествования об одном герое³⁹. Не менее характерен опыт А. Калинина, который в самом тексте «Сурового поля» не однажды подчеркивает свое стремление раскрыть историю народа через судьбу человека. Чувствуя, что перед лицом новой военной угрозы надо напомнить людям об ужасах прошлой войны и напомнить «словами тяжелыми, как свинец, горячими, как кровь, и чистыми, как детские слезы», автор устами писателя Михайлова признается: «Но без тебя, Андрей, не найти этих слов, а ты опять потерялся!»⁴⁰ По сюжетной и композиционной сконцентрированности повествования вокруг судьбы Андрея, по лирической и романтической взволнованности тона «Суровое поле» представляет собой своеобразный вид романа-баллады. Аналогичное наблюдается в произведении Ф. Панферова «Раздумье», в центре которого стоит фигура секретаря обкома партии Акима Петровича Морева, в книге Д. Гранина «После свадьбы», сюжет и композиция которой полностью подчинены задаче раскрытия характера Игоря Малютина. Даже в романе В. Кочетова «Братья Ершовы», «семейное» построение которого, казалось бы, не предполагает выделения кого-либо одного из членов семьи (так было в «Журбиных»), на первый план как по важности несомых идей и типичности главных качеств передового советского человека нашего вре-

³⁶ В. Назаренко, Наш многоплановый роман. — «Звезда», 1958, № 8, стр. 21.

³⁷ Второй Всесоюзный съезд советских писателей. — Стенографический отчет, М., 1956, стр. 385.

³⁸ В. Архипов, От «проблемы». — «Нева», 1958, № 1, стр. 180.

³⁹ По свидетельству «Литературной газеты» от 25 ноября 1961 года (№ 140) во Франции «Битва в пути» даже издана под названием «Инженер Бахирев».

⁴⁰ А. Калинин, Суровое поле. — «Молодая гвардия», 1958, № 2, стр. 63.

мени, так и в композиционном отношении выдвинут Дмитрий Тимофеевич Ершов. Таким образом, наряду с использованием возможностей многопланового повествования романисты второй половины пятидесятих годов обратились к традициям другого вида романа, «романа с одним героем», композиционная структура которого уже сама по себе обеспечивает центральному персонажу крупный план.

Стремление писателей поставить в центр повествования фигуру одного персонажа не являлось только композиционным приемом, приближающим героя к читателю. Выступая против подавления человека историей, авторы рассматриваемых романов имели прежде всего в виду то обстоятельство, что в жанре, где «историческое движение» превращается в главный предмет повествования, исторические события образуют «сквозной сюжет», а «судьбы отдельных героев становятся эпизодическими картинками в движении романа»⁴¹, нет места для изображения активной личности. Недаром формулировки сторонников этого жанра, вопреки заявлениям, что последний призван удовлетворить «новую эстетическую потребность человечества», на деле ориентируют на отсталость современного советского человека, на его слепую подчиненность историческому потоку. Так, Г. Белая пишет: «В этом сведении воедино событий всемирной общественной жизни и соотношении их с жизнью человека, который и не подозревает о том, что совершается в мире, мы улавливаем стремление как бы материализовать связь между движением истории и судьбой человека, сделать её зримой для тех, кто не видит «связь времен» (Подчеркнуто нами.— П. И.)⁴². Но как быть, если в наше время миллионы и миллионы людей не только «подозревают» о том, что совершается в мире, но и глубоко осмысливают все это? По-видимому, историзм как субъективная способность художника подняться над героем — «частным лицом», случайно оказавшимся на дорогах истории, — и с исторической вышки вершить над ним суд уже недостаточен. Наряду с обязательной высотой писательского мышления необходимо умение воссоздать образ рядового человека, который сам выступает как субъект истории, как человек широкого действия и большой мысли. Так же мало способствуют воплощению образа исторически активной личности сюжетные принципы «панорамного романа без главных героев». А. Бочаров, например, пишет: «Первенствующее значение истории, а не личности» заставило писателей «...отказаться от одного или нескольких центральных героев, ведущих повествование, и по-новому решать задачу сюжетного единства повествования. Этот принцип можно назвать подчиненностью персонажей. Движение сюжета романа определяется не поворотами в судьбах героев, не их поведением и связями, а поворотом самих исторических событий: поступь истории определяет изменения в характере и поведении людей»⁴³. Такой подход прямо противоположен характеру советского человека, подчиненность которого истории становится все более относительной, а способность активно воздействовать на общественный процесс — все более абсолютной. Изображение наступательного характера положительного героя означает определенное сюжетное решение. Герой должен выступать как организатор и руководитель действия, он должен, говоря словами К. Федина, «прокладывать сюжет». В этом смысле все пространство повествования подчинено ему и является объектом

⁴¹ В. Назаренко, Наш многоплановый роман.— «Звезда», 1958, № 8, стр. 216.

⁴² Г. Белая, В поисках «скромного» новаторства.— «Новый мир», 1960, № 8, стр. 213.

⁴³ А. Бочаров, Есть такое качество — публицистичность...— «Вопросы литературы», 1958, № 10, стр. 96.

его субъективных усилий. Вот почему в советской литературе образ активной личности, как правило, создавался в жанре именно романа. Об этом красноречиво свидетельствует «Чапаев» Д. Фурманова, «Разгром» А. Фадеева, «Как закалялась сталь» Н. Островского и многие другие произведения. Показательно, что жанр классического романа-эпопеи с его принципом подчиненности персонажей историческому потоку для развернутого изображения исторически активной личности за редким исключением не использовался. Горький был великим мастером монументального жанра; однако, когда он обратился к образу рабочего-революционера, он применил традиционный роман, а не ту форму большого эпического жанра, которую он избрал впоследствии для разоблачения пустой души Клима Самгина. Шолохов рассказал о трагической судьбе Григория Мелехова на страницах эпопеи, но образ большевика Давыдова создан им в «малом» жанре романа. А Толстой описал судьбы людей, которым ещё предстоял долгий и трудный путь к революции, в жанре романа-эпопеи, но, создавая исторический роман о Петре, он подчеркнул роль центрального героя. Именно этим традициям следовали романисты второй половины пятидесятых годов, выдвигая сюжетно и композиционно на первый план большие характеры. Своеобразие их произведений связано прежде всего с, так сказать, новым историческим возрастом их героев. Сравним центральных персонажей исследуемых книг Николаевой, Кочетова, Гранина с главными героями их прежних романов. Василий Бортников («Жатва»), Андрей Лобанов («Искатели»), члены семьи Журбиных («Журбины») характеризуются прежде всего и главным образом как люди труда. Отношение к труду составляет неотъемлемую и решающую черту характеров. В новых романах Николаевой, Кочетова и Гранина, так же как и в книгах Калинина и Панферова, положение несколько меняется. Мы не можем сказать, что в образах Дмитрия Ершова и Акима Морева, Игоря Малютина и инженера Бахирева, Андрея и Дарьи Сошниковых выдвигаются как решающие те черты, которые определены их отношением к труду в его прежнем значении, т. е. в том его значении, в каком он выступал в романах конца сороковых—начала пятидесятых годов. Такой вывод был бы неточен и недостаточен. На самом деле, присмотримся, например, к герою Гранина Игорю Малютину. Некоторые критики поспешили объявить Малютина эгоистом, человеком, который жил в «маленьком, тесном и обжитом мирке, замкнутом в кругу собственных, личных интересов»⁴⁴, «эгоистичным и потребительски настроенным»⁴⁵. Но так ли это? Вспомним переживания Игоря после решения заводского комсомола послать его на работу в деревню. «...Почему он не имеет права жить как хочет,— рассуждает герой.— Закончить свой автомат для «Ропага». Довести до рабочих чертежей. Собрать. Установить. Отладить. Самая вкусная, приятная работа. Какой станок получится! Сказка! Поставил заготовку, сунул карточку, зажжужат, защелкают реле, и вся механика начнет действовать как живая, самостоятельно, по программе. Станок сам и обточит по-нужному профиль со всеми переходами и выдержит нужные размеры. Сиди и покуривай. Техника коммунизма. А чертежи! Новенькие, сиреневые светокопии, где у каждой детальки уже установлены все размеры и материал... Не может он сейчас уехать, бросить всё, не сделав свой автомат..!»⁴⁶ Как

⁴⁴ Г. Цурикова, По следам героя нашего времени.— «Молодая гвардия», 1959, № 1, стр. 156.

⁴⁵ Г. Баландыш, Победы и расчёты.— «Смена» (Ленинград), 1958, 17 октября.

⁴⁶ Д. Гранин, После свадьбы.— «Октябрь», 1958, № 7, стр. 51.

видим, Игорь Малютин уже на первых страницах книги наделён теми качествами, которыми обладали лучшие образы тружеников в романах послевоенного периода. И самому Гранину для проявления и утверждения таких черт понадобился в те годы целый роман — «Искатели». Если оставить в стороне некоторые действительно имеющиеся недостатки (скажем, несколько искусственное нагнетание противоречий в Игоре, что, по-видимому, связано с желанием автора нагляднее представить процесс становления героя в начале и конце), то с полным основанием можно утверждать, что история мужания характера Игоря Малютина — это новая историческая ступень формирования коммунистической личности. Многие из тех качеств, которые с таким трудом приобретались героями «Танкера «Дербент»» Ю. Крымова или позднее «Журбиных» В. Кочетова, вошли в сознание Игоря Малютина как что-то само собой разумеющееся. Жизнь поставила перед ним новые и гораздо более сложные задачи, чем перед его литературными предшественниками: воспитывать в себе сознательное отношение к государству, к обществу, к основным историческим явлениям времени, выработать высокую общественную активность. Черты характера, находящиеся у Игоря Малютина в становлении, в образах положительных героев остальных исследуемых романов уже сформированы. При этом писатели особо подчеркивают историческую обусловленность необычайно возросшей в пятидесятые годы наступательной энергии советского человека. Так, Николаева пишет о Бахиреве: «Он переживал небывалые дни. Все прошлые годы теперь казались ему лишь периодом подготовки и накопления сил к предстоящей деятельности. Сейчас наступил период реализации накопленного»⁴⁷. Историческое своеобразие героя поставило перед всеми романистами общую задачу: укрупнить темы и конфликты, раздвинуть границы повествования с тем, чтобы, как говорил Достоевский, «поле действия», на котором должен развернуться характер, не оказалось суженым, а препятствия, которые ему предстоит преодолеть, не были слишком незначительны. Когда Д. Гранин, В. Кочетов и Г. Николаева в образах Андрея Лобанова, членах семьи Журбиных, Василии Бортникове выдвигали в качестве решающих те черты, которые определялись отношением персонажей к труду в его расширенном значении, то рамки «производственного» и «колхозного» романов как поле, на котором должны были проявиться эти черты, в общем и целом были достаточны. Обратившись к человеку нового исторического возраста и выдвинув в нем на первый план уже иные качества и черты, главной из которых, как сказано, явилась осознанная историческая активность, писатели уже не могли «проявить» задуманные характеры, заключив их в стены только лаборатории, заводского цеха или колхоза. Реальное содержание героя «взрывало» ставшие тесными рамки «производственного романа», требуя их расширения. На самом деле, когда А. Калинин чувствует, что ему уже «...тесно среди этих хуторских плетней...», когда ему хочется «...все охватить и все увидеть...», когда он встает «на цыпочки...» и «...запускает руку очень далеко от этих плетней — и туда, и сюда, и во Францию, и к фиордам, и в Будапешт...»⁴⁸, то причиной этого являлось не только любопытство и дальность зрения писателя. С берегов Дона во Францию, оттуда в Польшу и Норвегию, а затем в Будапешт ведет его солдат Андрей, образ которого он воссоздает и который, подобно миллионам своих прототипов, прошел в годы войны всю Европу. Мог ли Ф. Панферов построить

⁴⁷ Г. Николаева, Битва в пути.— «Роман-газета», 1958, № 23, стр. 77.

⁴⁸ А. Калинин, Суровое поле.— «Молодая гвардия», 1958, № 2, стр. 88.

«Раздумье» как-то иначе, чем он построил, если центральный герой книги — секретарь обкома партии Аким Петрович Морев, как явствует из его раздумий, «...стремился во всю меру проявить свое дарование общественного деятеля, как проявляют свои дарования рабочие, колхозники, ученые». «Такое проявление,— думает дальше герой,— было основой основ его личной жизни. Отними у него эту возможность — и он сник. Но, может быть, для проявления своих дарований он взял слишком большую площадку — область, да еще такую трудную в Поволжье?»⁴⁹ Вопрос-сомнение секретаря обкома подчеркивает не только трудности, которые предстоит ему преодолеть, но и осознанное намерение автора в определении масштабов повествования следовать за героем. Приволжская область, превосходящая по размерам иные европейские государства,— большое дело Акима Морева. Секретарь областного комитета партии обязан вникать во все стороны экономической и культурной жизни области, быть связанным с сотнями и тысячами людей, трудовые усилия которых он направляет на решение больших задач коммунистического строительства. И, разумеется, без введения в произведение хотя бы основных пластов жизни, с которыми связан герой, было невозможно раскрыть его как характер. В отличие от книги Панферова в романе Николаевой сцены заводской и колхозной жизни непосредственно не объединены одним героем. Но несмотря на это и в отношении «Битвы в пути» можно сказать, что ее многоплановость определена не только расширением и углублением писательских представлений о жизни, но и необходимостью обеспечить достаточное «поле действия» для проявления характера центрального героя. Бахирев всегда стремился решать большие вопросы жизни, но «никогда прежде,— по его собственному признанию,— не вставали перед ним такие трудности, не расстилалось такое поле битвы»⁵⁰. Центральный герой и ставит и решает намного более широкий и глубокий конфликт, чем только тот, который связан с техническим переустройством завода. Этот второй и основной конфликт — борьба с отрицательными последствиями культа личности — постоянно ощущается в раздумьях и переживаниях главного инженера, требуя от автора и введения параллельных сюжетных линий — событий в деревне, где происходят по форме отличные от заводских, но по сути те же процессы, — и «объединительных» глав («Мартовская ночь», «Единомышленники», «Доброе оружие»), в которых центральные герои имеют возможность осмыслить важнейшие события и явления современности в целом, обозреть всю страну. Зависимость размеров повествования от реального содержания современника на примере «Битвы в пути» прослеживается даже убедительнее, чем на примере «Раздумья». Панферов расширял границы произведения, учитывая, кроме прочего, и, так сказать, должность Акима Морева — секретаря обкома партии; Николаева же исходила из внутренних качеств персонажей, интеллектуальные и духовные интересы которых были намного шире или только заводских, или только колхозных дел. В. Кочетов в «Братьях Ершовых» внешне сохраняет полюбившуюся ему форму романа. Как и в «Журбиных», в центре здесь трудовая семья, и с точки зрения формальной структуры произведения обе книги почти не отличаются. Однако темы и конфликты романов, так же как и их герои, различны. В романе «Журбины» главной задачей писателя являлось изображение того, как люди трудятся и как изменения в производстве влияют на их характеры и судьбы: надо было менять профессии, учиться, более сознательно и творчески относиться

⁴⁹ Ф. Панферов, Раздумье.— «Знамя», 1958, № 7, стр. 51.

⁵⁰ Г. Николаева, Битва в пути.— «Роман-газета», 1958, № 21, стр. 31.

к труду, участвовать в общественной жизни и т. д. Для рассказа обо всем этом намеченные конфликты, связанные с реконструкцией судостроительного завода, были вполне достаточны. В новом произведении В. Кочетов поставил перед собой иную задачу: воссоздать облик передового рабочего середины пятидесятих годов — человека, воплощающего в себе передовую революционную мысль и представляющего решающую политическую силу времени. Воплощение такого характера непременно обязывало автора укрупнить и тему, и конфликты, и «поле действия» произведения. Справедливо заметила Н. Толченова, что «по сравнению с «Журбинами» действие романа «Братья Ершовы» происходит на значительно более широкой площадке»⁵¹. Наиболее наглядно зависимость жанра романа от содержания героя прослеживается на примере творческого опыта Д. Гранина. В предыдущей книге писателя, в «Искателях», раскрывался образ изобретателя-новатора Андрея Лобанова. Тогда для проявления главной черты образа — творческого отношения к труду — оказалось достаточным ограничить повествование стенами лаборатории, историей локатора. Теперь же, рассказывая о становлении исторически активной личности, писатель не ограничивается историей борьбы за изобретение (а такое изобретение в книге есть и оно играет определенную роль) и не замыкается в стенах завода. Гранин показывает самый процесс освоения молодым человеком большого мира, и читатель видит, как по мере мужания Игоря Малюткина, по мере расширения сферы его действия и умственного кругозора, раздвигаются границы произведения. Вначале это комната, в которой попытались отгородиться от большой жизни счастливые молодожены, город, из которого Игорь не хочет уезжать, затем деревня, где продолжается процесс становления героя. Объединение городской и сельской темы, следовательно, в романе «После свадьбы» целиком подсказано необходимостью рассказать о становлении характера молодого человека пятидесятих годов, одного из тех миллионов, кто поднимал сельское хозяйство, распаивал целинные земли, ехал на великие стройки коммунизма. В первой части Игорь Малютин подчиняется историческим обстоятельствам, ему кажется, что он их «жертва». Композиционно это находит своё выражение в противопоставлении комнатного мирка супругов рисуемому от автора большому миру истории, которая идет мимо героев и независимо от них. Во второй и, особенно, в третьей частях книги автор как бы не вмешивается в ход событий, противопоставления плана исторического плану частному уже нет. Герой встал лицом к лицу с историей и своим трудом определяет её ход, а вместе с тем и главный сюжет романа. Теперь Игорь понимает, что «здесь, в Коркине, в Любицах, за Лискиной рощей, делалась международная политика, и каждый лишний пуд зерна или льна — это был не просто хлеб или ткань для людей, это был пуд на весах мира, этот пуд делал страну сильнее. С ним считались дипломаты и генералы. Игорь представил себе огромные весы, на одну чашу которых положено все наше, а на другую — все чужое». . . «Он все пытался определить то место, какое занимал его нынешний труд в жизни всей страны. . .»⁵². Таким образом, расширение рамок повествования, кроме прочего, обуславливалось богатством и многообразием общественных связей современника, размахом его деятельности, широтой его духовной жизни. Писатели неизбежно должны были ввести в повествование все то большое содержание, которое нес в себе человек «исторического пятилетия», и, прежде всего, те основные исторические события и общественные силы, которые по-

⁵¹ См. журнал «Знамя» за 1958 год, № 11, стр. 226.

⁵² Д. Гранин, После свадьбы.— «Октябрь», 1958. № 9, стр. 43-44.

влияти на его характер и судьбу и которые установили его «поле действия». Авторы исследуемых произведений, используя богатые традиции советской литературы, подчинили возможности многопланового романа задаче воссоздания образа героя нашего времени.

Однако полностью эту задачу нельзя было решить с помощью только сюжетных и композиционных комбинаций. Необходимо было огромный исторический материал ввести в самый духовный мир героя, укрупнив тем самым его внутренние масштабы. Иначе говоря, история должна была стать не только объектом действований героев, но и объектом его интеллектуальных раздумий и психологических переживаний. Кроме того, необходимость укрупнения именно духовного мира персонажей была связана с необычайной идеологической насыщенностью времени: острая идейная борьба с культом личности и ревизионизмом, проблемный характер поставленных партийных задач (например, экономические вопросы сельского хозяйства и промышленности), переломный характер времени, вызвавший глубокие раздумья советских людей о невероятно трудном, но героическом и победном пути, пройденном народом за сорок лет Советской власти. Последнее в особенности подчеркнуто Николаевой. «...Когда умирает отец, встает перед глазами жизнь семьи,— думает центральный герой «Битвы в пути» Бахирев в мартовскую ночь 1953 года.— Когда умирает вождь, поднимается в памяти судьба страны.» «До сих пор он жил, как все,— пишет далее писательница,— следуя побуждениям сердца и потоку окружающей жизни, не пытаясь философствовать по поводу собственной судьбы.» А сейчас, «казалось, не только мозгом, но и мускулами и сердцем овладевали огромные, как глыбы, мысли». Он думал, что «самый великий и самый самоотверженный из народов взял на свои плечи тяжесть борьбы и, жертвуя собой, отрывая у себя самого хлеб и кровь, понес это человеческое другим народам, чтобы отдать это человеческое со своим хлебом, а иногда и своей кровью»⁵³. Разумеется, каждый из писателей в соответствии с идейным замыслом своего произведения уделял преимущественное внимание какой-либо одной стороне духовной жизни современника (скажем, в романе Панферова большее внимание уделяется передаче анализирующих окружающий мир мыслей и чувств современника, в книге Кочетова подробнее передана атмосфера идейных споров с носителями ревизионистских взглядов и «оттепельских» настроений, в «Суровом поле» Калинина высказаны мысли советских людей о мире и войне и т. д.). Но главное остается общим: писатели выделяют историзм мышления персонажей, их способность к большим обобщениям, к философскому синтезу. В этой связи обращает на себя внимание настойчивое стремление писателей перевести наиболее ответственные политические, философские, исторические и т. д. идеи на героев. Недаром, например, один из критиков «Братьев Ершовых» остроумно заметил, что «в известном смысле Дмитрий Ершов лучший полемист, чем автор»⁵⁴. Этим определяется интересная жанровая особенность рассматриваемых произведений, нашедшая свое наиболее яркое воплощение в книге Николаевой. «Битва в пути» — большой многоплановый роман с тремя объединительными главами, важнейшей из которых является историко-философская вступительная глава «Мартовская ночь». В многоплановых повествованиях такого масштаба, в том числе и последней дилогии Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето», синтетические картины времени, исторические, полити-

⁵³ Г. Николаева, Битва в пути.— «Роман-газета», 1958, № 21, стр. 8 и 10.

⁵⁴ В. Чалмаев, Сражающийся современник.— «Вопросы литературы», 1959, № 1, стр. 11.

ческие и философские обобщения давались, как правило, от автора в развернутых, нередко наукообразных отступлениях. Николаева делает это глазами и устами главного героя Бахирева. В этом смысле (имея в виду, что книга Николаевой развивает лучшие традиции «производственного романа») можно говорить об определенном жанровом новаторстве. Ряд критиков⁵⁵ высказывается за сохранение авторских отступлений как главной формы выражения историко-философских истин времени, считая перенесение их функций на персонажей неуместным и искусственными. Возражения критиков, как нам кажется, исходят из недооценки интеллектуальной высоты человека времени и не учитывают художественной логики современного романа: показывая героя как субъекта исторического действия, нельзя не изображать его и как носителя исторического разума. Николаева, Панферов, Кочетов и Гранин, укрупнив интеллект героев, в основном избежали ложной декларативности — главного недостатка многих произведений конца сороковых — начала пятидесятых годов (в том числе и книг интересующих нас авторов: «Журбиных» Кочетова, «Жатвы» Николаевой, «Большого искусства» Панферова, «Искателей» Гранина). Творческий успех писателей был связан прежде всего с тем, что они преодолели бесконфликтность, которая, лишая героя большого действия, не позволяла интеллектуальному его содержанию стать необходимым и естественным. Теперь же романисты соотнесли персонажей с историческими событиями, сделали их активной силой этих событий, и поэтому на героев стало не только возможно, но и должно перевести самые большие идеи времени. Это особенно наглядно прослеживается в произведении Гранина. Вначале когда Игорь Малютин далек от осознания своей личной ответственности за все, что происходит в мире, авторские отступления играют большую роль в повествовании. В дальнейшем, когда становление характера завершается, они уступают место высказываниям героя. Такая же прочная внутренняя взаимосвязь прослеживается в романах между историей и психологией. Просто внимание к психологической жизни человека безотносительно к тем факторам, которые определяют новое в душевном мире личности, не может привести к успеху (вспомним, например, неудачи И. Эренбурга в «Оттепели» и В. Пановой во «Временах года»). Неплодотворна и вторая крайность, наблюдаемая в панорамном романе «Сотворение мира» В. Закруткина и пропагандируемая В. Назаренко, Г. Белой и другими сторонниками этого жанра. Основные принципы подобных произведений — «первенствующее значение истории», «подчиненность персонажей общему движению» и т. п. — порождают беглость, мелькание образов, отделяют и даже противопоставляют историю человеку, что ведет, с одной стороны, к непомерному объему произведений, поскольку сохраняется «общий» и «частный» планы повествования, а, с другой, — к духовному обеднению героев, т. к. нет взаимопроникновения между ними и событиями эпохи. Чувствуя эту слабость рекламируемых книг, Назаренко советует всей советской литературе «потеснить душевную жизнь героев». По мысли критика, психологические наблюдения, интимная жизнь героя неотвратимо должны терять свой удельный вес, неизбежно вытесняться описаниями движущих сил общества в форме «суммарных образов», «панорамы преобразуемой жизни» и т. д. «А художественное полотно, на которое вступили все эти новые предметы изображения, — делает вы-

⁵⁵ См., напр., мнение Т. Трифоновой в статье «Поиски композиционных решений». — Пути развития современного советского романа, стр. 190; И. Козлова в статье «Бессмертие мертвых, слава живых». — Сб. статей «Литература и современность», М., 1960, стр. 455—456.

вод Назаренко,— не поддается ведь беспредельному расширению... И по самой природе вещей, картинам душевной жизни героев пришлось, так сказать, «потесниться» в пространстве литературного изображения»⁵⁶. Это в корне неверное положение. Оно вопиющим образом противоречит художественной практике крупнейших советских писателей за последние годы и обнаруживает непонимание критиком диалектики взаимоотношений обстоятельств и характеров в литературном произведении. Дело обстоит как раз наоборот. Расширение сферы охвата жизни, включение в рамки произведения больших событий, новых пластов действительности является необходимой и важнейшей предпосылкой интенсивного психологического анализа, укрупнения и разнообразия духовного мира персонажей. С другой стороны, глубокое проникновение в характер раскрывает большую правду жизни, способствует пониманию существенных закономерностей во всей их сложности и многообразии. Это две стороны одного чрезвычайно сложного, но тем не менее нераздельного процесса. В 1953—1958 годы, когда исследование жизни стало непременным условием решения поставленных партией задач и когда сами эти задачи носили проблемный характер, аналитическая умственная деятельность явилась специфической формой исторической активности советского человека. Это обязывало писателей раскрыть персонажей изнутри, передать самый процесс движения их мыслей и чувств. Этим же объясняется тот факт, что произведения Кочетова, Гранина и, в особенности, Николаевой и Панферова почти сплошь состоят из больших внутренних монологов — диалектики души, отражающей борьбу героев за коммунизм. Соотнеся персонажей к истории, писатели не «потеснили» психологические характеристики, а расширили, углубили и разнообразили их, наполнили внутренний мир героев огромным жизненным содержанием, масштабы и своеобразие которого с точки зрения объективной определили особенности психологического анализа и, в частности, структуру внутренних монологов; они велики по объему, насыщены политическим, историческим и философским содержанием, сложны по составу. Следовательно, персонажи романов соответствуют масштабу изображаемых событий и полностью выражают их дух. По отношению к жанру это означает, что внешние масштабы повествований соответствуют масштабам внутренним: характер психологизирует, «поглощает» пространство романа, последнее же наполняет духовный мир героя «эпическим содержанием». «Производительная» и «колхозная» линии в книгах Николаевой и Гранина слились с тем, чтобы образовать многоплановый исторический роман с одним героем в центре. Сложная, разветвленная композиция призвана раскрыть широту, глубину и разнообразие внутренней жизни современника, в духовном мире которого, как в фокусе, сконцентрированы масштабы и многообразие его отношений к действительности.

3

Итак, роман второй половины пятидесятых годов явился как настоятельная эстетическая потребность времени укрупнить художественные измерения: во-первых, охватить возможно шире и глубже современность во всей её раскрывшейся в те годы сложности и, во-вторых,— воссоздать образ современника в его подлинных масштабах. В преодолении этих двух внешне, казалось бы, противоречивых, а на

⁵⁶ В. Назаренко, Литература, строящая коммунизм.— «Звезда», 1958, № 10, стр. 187.

деле внутренне взаимосвязанных и взаимообусловленных тенденций,— стремлении к «эпопейности» событий, с одной стороны, и типологии персонажей, с другой,— четко определяется основная линия развития большого прозаического жанра тех лет. Для советского романа стремление к слиянию воедино истории и человека не является новым, оно прослеживается как в произведениях, которые относятся к жанру романа-эпопеи («Жизнь Климса Самгина», «Хождение по мукам», «Тихий Дон»), так и тех, которые ближе к «роману с одним героем» («Мать», «Чапаев» и др.). Конечно, различия имеются: если в монументальном жанре выяснялась главным образом зависимость человека от истории, то в «малом» жанре романа раскрывалась по преимуществу революционная энергия, инициатива, наступательный дух героев. Другими словами, историзм в первом случае — это высота точки зрения писателя, позволяющая ему окинуть взором широкие горизонты жизни, увидеть движение народа в целом, понять коренные закономерности действительности и вплести в нарисованную панораму мира отдельные людские судьбы как частицы огромного потока; историзм во втором случае — это прежде всего средство воплощения революционной по духу и действиям личности. Уже из этого несколько схематичного сопоставления ясно, что в советской литературе две отмеченные тенденции и два вида романа непременно должны где-то перекрещиваться и взаимодействовать. Действительно, книги, в которых нарисованы образы активных борцов за революцию и социализм, оставаясь с точки зрения их композиционной структуры романами, вместе с тем несут в себе явные признаки эпопеи. Скажем, «Поднятая целина» Шолохова — это с формальной стороны, безусловно, роман. Но по значению, размаху и глубине раскрываемой в нём темы это эпопея. То же можно сказать о романе Н. Островского «Как закалялась сталь» и «Молодой гвардии» А. Фадеева. В этом смысле справедливы постоянные указания критиков и литературоведов на то, что общая тенденция советского романа — «стремление к роману-эпопее, т. е. произведению, где дана широкая всеобъемлющая картина жизни народа, где народ является главным предметом изображения»⁵⁷. Вместе с тем нельзя не видеть и, так сказать, «обратной тенденции», когда эпопея приобретает черты романа. Это наблюдается в тех случаях, где писатель рисует характеры и судьбы людей, находящихся на пути к революционной активности, например, в трилогии А. Толстого. Если в первой части — в «Сестрах» — художник изображал людей замкнутого интеллигентного мира, которые воспринимают историю как «утомительную бессмыслицу»⁵⁸, если во второй книге — «Восемнадцатый год» — писатель, по словам Федина, «впустил во все двери и окна бурю истории, и она завертела... как песчинки, маленькие, милые и отчаянные судьбы героев...»⁵⁹, то в заключительной части — в «Хмуром утре» — автор сливает изображение возмужавших и обретших родину героев с изображением революции. Теперь уже нет деления повествования на планы «семейный» и «исторический», потерял своё первоначальное значение и «принцип подчиненности» персонажей общему потоку, герои выступают как самостоятельная сила, прокладывающая сюжет, в том числе и сюжет исторический. Меняющаяся композиционная структура трилогии точно отражает изменения отношений между героями и революцией. По мере того как огромное историческое содержание «опрокидывалось» в героев, как они

⁵⁷ М. Кузнецов, Теория романа.— Проблемы теории литературы, АН СССР, 1958, стр. 259.

⁵⁸ А. Н. Толстой, Избранные соч., т. 4, М., 1951, стр. 392.

⁵⁹ К. Федин, Писатель, искусство, время, М., 1957, стр. 137.

набирали эпическую силу и осознавали высшие цели всенародной борьбы, жанр романа-эпопеи, сохраняя широту и глубину своих обобщений, все более тяготея к роману, т. е. к повествованию о большой преобразованной революцией индивидуальности. Таким образом, если не закрывать глаза на факты, которые дают нам высшие художественные образцы советской литературы, то следует признать, что наряду с тенденцией к эпической широте, наблюдаемой в жанре романа, отчетливо видна тенденция к «романичности» в жанре эпопеи. Обе тенденции в своем развитии и сложном взаимодействии формируют необычайно своеобразный и перспективный советский социально-психологический роман, талантливые образцы которого появились в последнее десятилетие. Мы имеем в виду дилогию К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето», «Русский лес» Л. Леонова и законченную «Поднятую целину» Шолохова. Отмеченные особенности в рассматриваемых произведениях Николаевой, Панферова, Кочетова, Гранина, Калининна наблюдаются на менее высоком художественном уровне. Однако вследствие того, что объективные процессы, лежащие в основе этих общих для советского романа явлений — увеличение познавательных возможностей литературы и возрастающая общественная активность нашего человека — получили в пятидесятые годы такое бурное развитие; в романах на современные темы тенденция к целостному изображению истории и человека обнаружилась особенно четко и своеобразно; ею, в частности, был охвачен и изменен «производственный роман» — самый перспективный жанр по предмету отображения. Выявилась также несостоятельность тех романистов, которые игнорировали происходящий в жизни синтез, кто искусственно отрывал человека от истории («Оттепель» И. Эренбурга, «Времена года» В. Пановой) или, напротив, историю от человека («Сотворение мира» В. Закруткина). Ни отказ от изображения больших событий жизни и сосредоточение всего внимания на узко личном, ни попытки схватить только общее и превратить человека в бессодержательные абстракции не приводит к успеху; в обоих случаях видны тенденции к распадению образов и жанра. Жизнь выдвигает перед литературой — и чем дальше, тем острее — задачу и все более глубокого и широкого охвата панорамы истории, выяснения действия её закономерных сил и всё более достоверного изображения могучей энергии советского человека, показа его как строителя, как субъекта истории. Принять во внимание какую-либо одну из этих сторон — значит исказить как правду современной истории, так и правду современного человека. Какой-либо один аспект недостаточен для целостного художественного изображения действительности. Жанр романа, отражая развитие жизни и увеличение познавательных возможностей искусства, сам увеличивает свои идейно-эстетические возможности, усложняет свою структуру и обнаруживает все новые грани, аспекты, стороны и т. д. При этом синтез жанра, по-видимому, происходит не для того, чтобы искусственно расчлнять различные его аспекты в целях изолированного использования каждого из них. Обусловливаемый развитием объективной реальности и углублением о ней знаний, синтез романа, безусловно, предназначен для целостного изображения многократно усложнившихся и ускоривших свое развитие жизни и человека. В этой связи необходимо хотя бы коротко указать на то, что сюжетные и композиционные задания в романах второй половины пятидесятых годов осложнялись ещё двумя факторами: во-первых, необходимостью нарисовать образ народа, коллектива, и, во-вторых, соединить исторический сюжет с сюжетом «семейным», «любовным».

Рассказывая о том периоде в жизни страны, когда под руководством партии происходила принципиальная борьба с культом личности во всех областях материальной и духовной жизни общества, Николаева, Панферов, Калинин, Гранин и Кочетов особое внимание уделили утверждению решающей роли народа в историческом процессе. Но изображение народа, коллектива имеет и вторую крайне важную сторону. Поскольку активность героя возросла, он оказался связанным с более широким кругом не только событий, но и людей, с большими коллективами, всем народом. В этом смысле можно сказать, что проблема изображения коллектива оказалась проблемой типических обстоятельств, в которых проявляет себя большой характер. Вот почему так заметно по сравнению с «Искателями», «Жатвой», «Журбинами», «Большим искусством» возросло число второстепенных образов в исследуемых произведениях, выросла роль коллектива, большее место отведено ему в пространстве романов. Остановимся на опыте Панферова, которого больше других критиковали в прошлом за возвеличивание одного центрального героя, за нарушение пропорций в изображении коллектива и главных персонажей. «Раздумье» — ярко выраженный «роман одного героя». Огромная Приволжская область с её городами, степными просторами, великими стройками, сложными проблемами, миллионным населением даётся глазами Акима Морева — секретаря обкома партии. Такое построение соответствует должности героя, задаче его раскрытия через дело. Однако всё, что изображено с одного, по словам автора, «наблюдательного пункта», что пропущено через восприятие Морева, что является материалом и содержанием его внутренней жизни, его субъективным достоянием, вместе с тем полностью объективировано от героя, как бы не зависит от него, не связывается им в единый сюжетный клубок. Два плана — субъективный и объективный, внутренней жизни Акима Морева и внешнего мира — отчетливо обозначены Панферовым как два особые плана изображения, которые неразделимы в тексте, но которые позволили писателю решить сложную композиционную задачу: дать ярко, выпукло, самостоятельно, независимо от центрального героя множество народных характеров (Иннокентий Жук, Егор Пряхин, Ибрагим Евлейкин, Астафьев и многие другие) и в то же время оставить на первом плане главного героя. Легко заметить, что Панферов использовал традиции горьковской автобиографической трилогии. По-своему решили указанную задачу и другие авторы, хотя и с меньшим, как, например, Гранин, успехом.

Вторая «противоположная» отмеченной трудность заключалась в том, что писатели, ища композиционного подтверждения слиянию «личной» жизни героя с «общественной», истории с бытом, раскрывая эстетическую многогранность характера (изображение расцвета индивидуальности на основе приобщения личности к исторической борьбе за коммунизм, в ходе которой все личное получает свое полное выражение, является темой рассматриваемых произведений, и в особенности книг Николаевой и Гранина), строят свои произведения в форме «семейного», «любовного» романа. Не все здесь удалось романистам. И все же самая тенденция заслуживает пристального внимания, поскольку она непосредственно связана с духовным ростом героя. У Николаевой и Гранина положительные персонажи оценивают все личное в себе высокой мерой истории, народа, коммунизма. С этим связано широкое использование авторами внутреннего монолога в форме самоанализа героя, а также появление романтического и лирического элементов в психологическом. М. Кузнецов связывает будущее советского романа с тем авторским лиризмом, который характерен для «Владимирских

проселков» и «Капли росы» В. Солоухина, «Ледовой книги» Ю. Смуула, «Дневных звезд» О. Берггольц и о котором мы выше говорили в связи с романом Калинина «Суровое поле». Нам кажется, что для прогнозов о будущем романа большее значение имеет отмеченное лирическое и романтическое начало в характерах. Явление же, на которое опирается М. Кузнецов, на наш взгляд, более узкое, связанное с периодом раздумий писателей «о времени и о себе», характерными для середины пятидесятых годов. Сейчас формируется психологический роман будущего, все удивительные особенности которого, в том числе большая роль лирического, романтического и драматического планов, определяются великой целью коммунистического строительства — созданием всесторонне развитой личности, ее реальным эмоциональным содержанием.

Вильнюсский государственный университет им. В. Капсукаса,
Кафедра русской литературы

Представлено
в октябре 1962 года

KAI KURIOS SESTOJO DEŠIMTMEČIO ANTROSIOS PUSĖS TARYBINIO RUSŲ ROMANO VYSTYMOŠI YPATYBĖS

P. IVINSKIS

Reziumė

Tarybinio rusų romano vystymąsi antroje šeštojo dešimtmečio pusėje nulėmė svarbiausi procesai, kurie vyko tuomet tikrovėje ir mene: literatūros suartėjimas su liaudies gyvenimu, pažintinių literatūros galimybių padidėjimas, žymus rašytojų dvasinis suaktyvėjimas ir išaugęs amžininko visuomeninis aktyvumas.

Įveikus „bekonfliktiškumo teoriją“ ir pasukus į realią tikrovę, rašytojams reikėjo giliau analizuoti gyvenimą, kurio didelis sudėtingumas ir prieštaravimai tuomet ypač išryškėjo. Siekimas detalai tyrinėti tikrovę nulėmė eilės romanų apybraižišką pobūdį, tai yra, tam tikrais meniniais tikslais apybraižos tipizavimo, stiliaus ir kompozicijos metodų panaudojimą. Tai paaiškina savotišką romano-apybraižos žanro atsiradimą. Jo pavyzdžiu gali būti M. Zestevo „Auksinis žiedas“ ir F. Panferovo „Susi-mąstymas“. Literatūros pažintinių galimybių padidėjimas siejasi su pakitėjimais „gamybinio romano“ žanre. G. Nikolajevos romano „Grumtynės žygyje“ ir D. Granino „Po vestuvių“ pavyzdys rodo, kaip susiliejo dvi meninio vaizdavimo sferos — „kolūkinė“ ir „gamybinė“, — pasakojimas tapo platesnis laiko ir erdvės atžvilgiu, sudėtingesnė pasidarė ir jų kompozicinė struktūra. Kartu su giliu darbo temos istorinės ir socialinės prasmės atskleidimu pastebimas platesnis gamybos nušvietimas.

Savotiškomis priežastimis paaiškinamas lyrinių žanrų suklestėjimas prozoje, skyrium imant, lyrinio romano atsiradimas, kurio ryškiau pavyzdžiu yra A. Kalinino „Rūstybės laukas“. Šalies vystymosi persilaužimo laikotarpiu, kai ypač svarbu buvo perduoti patį tarybinių žmonių mąstymo procesą, literatūra būtinai turėjo vaizduoti tikrovę per giliai mąstančio amžininko sąmonę. Išaugęs autoriaus subjektyvumo vaidmuo įgalino A. Kalininą sujungti gana sudėtingas meninės išraiškos priemones ir surasti originalų kompozicinį temos sprendimą.

Tam tikrą poveikį praėjusio dešimtmečio antrosios pusės romano vystymuisi turėjo masiškas tarybinio žmogaus visuomeninio aktyvumo augimas ir gilesnis rašytojų domėjimasis šiuo svarbiu procesu. Palyginti

su eile penktojo dešimtmečio pabaigos—šeštojo dešimtmečio pradžios kūrinių (G. Nikolajevos „Piūtis“, D. Granino „Ieškotojai“, V. Kočetovo „Žurbina“) tų pat autorių naujuose romanuose žymiai padidėjo herojų veiklos laukas. Ryšium su tuo išsiplėtė ir pasakojimo ribos. Laiko savotiškumas, pareikalavęs iš žmogaus dvasinės energijos, nulėmė romano žanro psychologizaciją.

Straipsnio pabaigoje daroma išvada, kad šeštojo dešimtmečio antrosios pusės romanas buvo priverstas padidinti meninius mastus: pirma, plačiau ir giliau apimti nūdieną, kuri tais metais atsiskleidė su visu sudėtingumu, ir, antra, atkurti amžininko paveikslą jo tikruoju pavidalu. Įveikiant šias dvi, paviršutiniškai žiūrint, prieštaringas, o iš tikrųjų iš vidaus tarpusavyje glaudžiai susijusias tendencijas — stengimąsi „epiščiau“ pavaizduoti įvykius, iš vienos pusės, ir personažo tipologiją, iš kitos pusės,— išryškėja to meto didelio epinio žanro vystymosi linija.
