

ПРИНЦИПЫ ТИПИЗАЦИИ В РУССКОМ СОВЕТСКОМ РОМАНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 50-ых ГОДОВ

П. ИВИНСКИЙ

Цель настоящей статьи — выяснение объективной обусловленности некоторых основных принципов и приемов художественной типизации в пяти романах второй половины 50-ых годов: в «Битве в пути» Г. Николаевой, в «Раздумье» Ф. Панферова, «Братьях Ершовых» В. Кочетова, «После свадьбы» Д. Гранина и в «Суровом поле» А. Калинина.

Как известно, то, что выражено в типических образах, неотделимо от того, как это выражено. «Если мы оставим даже в стороне все субъективное, а именно то обстоятельство, что один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах и превращает свои различные стороны в столько же различных характеров,— писал Маркс,— то разве характер самого предмета не должен оказать никакого, даже самого ничтожного влияния на исследователя; не только результат исследования, но и ведущий к нему путь должен быть истинным... И разве способ исследования не должен изменяться вместе с предметом?»¹ Это положение, верное вообще, имеет особое значение для понимания существа художественной типизации в литературе, поскольку писатель творит в формах самой действительности. Вспомним, например, творчество Гоголя.

В тридцатые годы девятнадцатого века, когда кризис помещичье-чиновничьей России обострился и господствующие классы стремились скрыть этот кризис и собственное разложение, склонность к обману и самообману стала характернейшей чертой многих сословий населения, в том числе и мелких чиновников. Для них, запутавшихся в неразрешимых противоречиях жизни и подавляемых официально-парадной Россией, казаться не хуже других — не беднее, не забытые — стало жизненной целью. Акакий Акакиевич чувствует, что по эпохе не он сам, а шинель, и ей он посвящает свое безрадостное существование. Объективно это было смешно, и в то же время это было трагично. И понадобился гений Гоголя, чтобы вскрыть это противоречие. Нужно было, сняв покровы с действительности, обнаружить самообман, и Гоголь ставит своих героев в такие положения, когда бы они остались без этих покровов — без «носа» или шинели. В этом же объяснение и гоголевского принципа детализации: слишком много люди переложили на вещи, и пристальное внимание к подробностям их внешности и быта наилучшим образом способствовало раскрытию их душевной пустоты. Таким образом, реализм Гоголя, его «смех сквозь слезы», его принципы и приемы типизации получают объективное объяснение.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, Изд. «Искусство», т. 2, М., 1957, стр. 455.

Разумеется, мысль об определяющем значении объекта в типическом несколько не умаляет роли субъекта. Напротив, соотношение по мере развития реалистической литературы субъективного и объективного в типическом изменяется в сторону последнего, но роль субъекта (художника) постоянно возрастает, поскольку для все более глубокого постижения сущности жизни и человека, для выявления их реального смысла и все более яркого их «пересоздания» требуется все более творческий, смелый, разносторонний и глубокий разум. Чем глубже писатель познал отображаемое в его объективных свойствах, тем он более свободен в выборе для типизации тех или иных его сторон, связей, качеств, тенденций и т. д., тем он лучше, целесообразнее и эффективнее может использовать эти свойства, стороны, связи, а также накопленные до него художественные средства изображения в качестве принципов, способов и приемов типизации, и, следовательно, тем он ярче проявит свою творческую индивидуальность. Конечно, весь вопрос здесь в таланте, опыте, знаниях и достаточной активности художника. Выбранный нами аспект в подходе к всегда сложной и многогранной проблеме художественной типизации в ряде романов второй половины 50-ых годов, в свою очередь, обусловлен причинами объективного порядка. В литературе тех лет важнейшим процессом явилось сближение литературы с жизнью народа, когда советские писатели, следуя призыву и примеру партии, отбросили схоластические построения сторонников теории «бесконфликтности» и «идеального героя», дали решительный отпор объективистским и ревизионистским тенденциям и смело пошли навстречу реальной действительности. Одними из наиболее активных художников тех лет были авторы названных выше романов. Рассмотрим под условленным углом зрения некоторые основные принципы типизации в их произведениях.

1

Тема романа Галины Николаевой «Битва в пути» в критике не имела различных толкований. В первой главе «Мартовская ночь», рисующей похороны Сталина, писательница устами одного из персонажей спрашивает: «Что умрет с этой смертью? Что будет жить вечно?»² Этот поставленный самой историей вопрос, ответ на который и составил, в сущности, главное идейное содержание романа, определил глубину и широту сделанных автором обобщений. В образах Бахирева, Курганова, Гринина, Чубасова, Сугробина и других положительных героев, с одной стороны, и Вальгана, Бликина, Вострухова, Беловодова, Вырина, Уханова, с другой, типизированы противоборствующие политические тенденции тех лет, связанные с преодолением отрицательных последствий культа личности.

Вся конкретная система способов и приемов типизации и индивидуализации персонажей строится на правильно понятой антитезе внешнего и внутреннего, достоинств кажущихся и достоинств подлинных. Довольно часто применявшаяся разными писателями в прошлом художественная антитеза внешнего и внутреннего в романе Николаевой находит свое объективное объяснение: она обусловлена главным противоречием культа и его носителей — противоречием между внешним благополучием и внутренней несостоятельностью.

Наиболее полно и последовательно этот принцип осуществлен в контрастном сопоставлении центральных персонажей романа: дирек-

² Г. Николаева, Битва в пути, Роман-газета, 1958, № 21, стр. 4. В дальнейшем сноски текста указаны в скобках: № роман-газеты и страница.

тора тракторного завода Вальгана и главного инженера Бахирева. Сопоставление идет в нескольких планах, но в каждом случае неуклонно соблюдается закон художественной антитезы.

Помпезность и фразерство при внутренней пустоте и догматизме мышления, кажущаяся стремительность и горячность при душевной лени и равнодушии, мнимая демократичность и забота о людях при действительном индивидуализме и черствости, руководство на «ура!» и авантюризм при неспособности конкретно разобраться в сложных вопросах производства и жизни — вот несколько характерных отрицательных черт, подбор и сочетание которых в образе Вальгана определены указанным противоречием.

В образе Бахирева воплощены типические положительные черты руководителя середины пятидесятих годов, подбор и сочетание которых, в свою очередь, отражало частичное несоответствие между его внутренними достоинствами и некоторыми сторонами внешнего облика: бьющая через край энергия и острота мысли при видимой неуклюжести и молчаливости, внутренняя сосредоточенность и огромная работоспособность при кажущейся рассеянности и медлительности, отзывчивость и горячая заинтересованность в судьбе других при внешней отчужденности и неспособности к показному демократизму.

Писательница тщательно, иногда даже слишком рационалистически, подбирает черты и детали внешнего облика так, чтобы каждая из них на линии контрастного сопоставления выражающих сущность типов противоположных политических сил точно находила себе соответствие.

Последовательность использования антитезы обусловила не только внешнюю и внутреннюю характеристику образов, но и определила целый ряд конкретных приёмов, предназначенных для ее усиления. Наиболее распространенным из них является приём несоответствия первого впечатления дальнейшему выяснению подлинных качеств действующих лиц. Отрицательные персонажи производят вначале самое благоприятное впечатление, и только затем, при более пристальном рассмотрении, обнаруживается его несостоятельность. Положительные герои, напротив, сначала воспринимаются неблагоприятно, затем раскрываются их достоинства. Так художественная антитеза внешнего и внутреннего, обусловившая содержание характеров, определила и композиционные способы раскрытия этого содержания. Вспомним, например, как относится вначале коллектив завода к Бахиреву: «Хохлатый бегемот», «Калиф на час», «под Петра Первого гнёт!» И как затем все эти отрицательные характеристики наполняются иным, положительным смыслом. Вальган же, чем дальше к концу романа, тем всё более теряет свой внешний лоск и обнаруживает неприятное нутро самовлюбленного эгоиста.

Художественная антитеза внешнего и внутреннего, последовательно проводимая Николаевой во всей образной системе романа, имеет прочную объективную основу не только в жизненном противоречии отрицательного порядка. Она связана также с направлением и характером деятельности положительных сил времени. Остановимся на этом подробнее.

В 1953—1958 годы, когда исследование жизни, её противоречий и сложностей стало неременным условием успешного решения поставленных партией задач и когда сами эти задачи носили проблемный характер (например, экономические вопросы сельского хозяйства, промышленности и т. д.), аналитическая умственная деятельность стала типической чертой советских людей. Литература поэтому не могла

при воссоздании облика современника обойти названную сторону его характера. Детально разработали эту особенность человека середины пятидесятих годов В. Овечкин, А. Калинин, В. Троепольский, М. Жестев и некоторые другие писатели в жанре очерка. Романисты здесь шли за очеркистами, развивая и обогащая их достижения. Многие черты Мартынова («Районные будни» В. Овечкина) и Еремينا («На среднем уровне» А. Калинина) находим в Бахиреве и Курганове Николаевой, Акиме Мореве и других героях романа Панферова. Жизнь заставляет думать и анализировать Горбачева («Братья Ершовы»), Игоря Малютина и Михайлова. В названных образах, разумеется, в разной мере и качестве, воплощена вот эта конкретно-историческая черта — способность скрупулёзно, детально анализировать факты жизни с тем, чтобы находить правильные решения. Наиболее полно эти качества современника воплотила в образах своего романа Николаева.

В Бахиреве,— пишет автор,— «была потребность в знании, до-тошном, доскональном, как он говорил, «собственноручном» (21, 28). И в другом месте: «...Трезвость оценок и точность расчетов были его главными чертами» (21, 8). Писательница настойчиво подчеркивает, что эти черты сформировало сложное время.

«Состояние неясности»,— пишет она о Бахиреве,— было для него «самым угнетающим из всех возможных душевных состояний» (21, 2). Неясность возникает как первая реакция на противоречивые явления мартовской ночи 1953 года, когда «всё смешалось...» и мысли Бахирева были «медленные, тяжелые» (21, 2).

Жизнь ставит перед Бахиревым всё новые и новые вопросы. Приехав на завод, он видит противоречия производства. Его радуют легкие очертания арок парадного входа и его тревожит запущенность ряда цехов; его до глубины души волнует зовущая речь Вальгана на траурном митинге и поражает «стонущий в полумраке голос: «Втулочка! Надо же её выбивать!» (21, 14).

«...Где же концы, где начала?— снова и снова мысленно перебирал Бахирев.

«Многотонные тракторы— и пара легоньких плугов. Первенство завода— и эта отчаянная себестоимость. Зовущая речь Вальгана— и эти затравленные обезьяньи глаза конструктора. Эти непривычные противоречия— и это хитро-миролюбивое отношение к ним. Как это может совмещаться? Где концы, где начала?» (21, 19).

«Впечатления были отрывисты, противоречивы и тревожны. Из смеси всё яснее выступало всё то же ощущение болезненности заводской жизни... Завод лежал перед Дмитрием как задача, которую необходимо решить» (21, 14).

Таким образом, анализ противоречивых явлений жизни во всей её сложности стал для Бахирева единственно возможным способом преодоления неясности и проявления своей активности. Вот почему писательница должна была раскрыть его деятельность прежде всего и главным образом изнутри, через широко используемый внутренний монолог, передающий течение анализирующих окружающий мир мыслей и чувств. Следовательно, психологический анализ выступил как объективная необходимость, связанная с характером современника, духовной формой его деятельности.

Более того, самое наличие такого потока внутренней жизни стало оценочной принадлежностью образов. Отрицательные персонажи не способны анализировать жизнь, вскрывать её противоречия и находить пути их разрешения. Следуя принципу постоянного контрастирования, писательница заостряет внимание на этой особенности персона-

жей. Вальган, не понявший требований жизни, иронизирует над людьми, подобными Бахиреву: «Узнаю я вашу, терзаемую самоанализом душу!» (22,70). Сам же он лишён способности к аналитической деятельности, и поэтому средства для его внутренней и речевой характеристики избираются иные. Если при передаче нескладной, «дотошной», скупой речи Бахирева автор основное внимание уделяет донесению до читателя смысла, содержания его слов, тому, что он говорит, то при изображении Вальгана Николаева основное внимание уделяет форме, позе, жесту, мимике, тому, как он говорит. Отрицательные персонажи — Вальган, Бликин, Вострухов, Беловодов — внутренне пассивны, статичны, окаменелы. Они мыслят категориями, порожденными культом личности: «Дать команду!» (22,18), «Пора вокруг этого молодчика накалить обстановку» (23, 9), «спустить цифру» (23, 34), «никаких послаблений» и т. д. Следовательно, центральный конфликт «Битвы в пути» решается как проблема действенного и пассивного сознания, глубоко проникает в область художественной формы.

Антитеза внешнего и внутреннего логически завершается нравственной характеристикой образов.

В период, когда по форме было не различить передового от отсталого, чуждого, нравственное размежевание персонажей стало необходимым и плодотворным. «Раскрытие партийной темы через жизнь человеческих сердец,— писала Николаева во время работы над «Битвой в пути»,— это и есть то, чем определяется сила и жизнеспособность наших лучших книг»³.

В сущности, большая тема и большой конфликт романа Николаевой решается именно так: через жизнь человеческих сердец. Когда Бахиреву в первой главе «Мартовская ночь» хочется «что-то драгоценное из пережитого и увиденного этой ночью... сохранить навсегда, чтобы, и уходя из жизни, передать другим...», а «что-то... отсечь, уничтожить, выкинуть из памяти как не существовавшее» (21,8), то это была в значительной мере и нравственная постановка главной проблемы: «Что будет дальше? Как сложится жизнь народа, идущего впереди?»

Вот почему такую значительную роль играет выяснение нравственной стороны отношений персонажей к большим событиям и высоким идеям. В мартовскую ночь Бахирев тяжело переживал случившееся как что-то глубоко своё, личное. В траурном мраке московской ночи ему слышится одинокий плач скрипки. «Казалось, плакала только одна струна, но плакала так тонко, так проникновенно, словно сама кровь, протекая в сосудах, звенела печалью» (21,3). Вальгана же волнует иное: «Тля и умирает, как тля! Когда умирает гений, то слышно, как вздрагивает мир! Я удачлив, я никогда никому не завидовал. Сегодня я почти позавидовал. И чему? Странно сказать! Смерти! Но какая смерть! Какое потрясающее величие!» (21, 5).

Такое противопоставление прослеживается на протяжении всей книги, достигая своей кульминации в главе «Доброе оружие». Оказавшись в Кремле, Вальган лихорадочно суетится: «Сейчас важно не упустить случай. Показать себя. Вызвать доверие. Запомниться!» (23,71). Для Бахирева же «все в этой комнате было... призывом к правде: в ее сквозном свете вся его жизнь просвечивала, как стекло, и каждое незаметное прежде пятно било в глаза и звало к ответу» (23,70). «Тени облаков скользили по чистому мрамору... Сквозь всё пройти, всё преодолеть, перед всем выстоять, через всё пронести сердца и идеи незапятнанной чистоты!» (23,80).

³ Г. Николаева, Пути создания образа героя, Сб. ст. «Разговор перед съездом», М., 1954, стр. 167.

Нравственный элемент играет большую роль в создании многих образов романа: Рославлева, глаза которого «взывают к глубинам человеческой совести» (23,3), парторга Чубасова, которого с детства называют «Коля справедливый» (21,77), Корнея Корнейча — «высоко-нравственного человека» (23,45), Даши Лужковой с доверчивыми глазами, «распахнутыми на мир, как два окошка» (21,22) и других.

Нравственной оценке героев служит ряд частных приёмов. Например: персонаж ждёт одно, а случается другое. При этом также соблюдается закон антитезы; положительные предполагают в отрицательных хорошее — и ошибаются; напротив, отрицательные ожидают от положительных героев всяческого зла, подвохов — и тоже всё оказывается не так.

Своеобразно использует Николаева и такой традиционный приём выявления нравственной чистоты, каким является оценка взрослых глазами детей: дети судят родителей с позиций той неподкупной чистоты и той непримиримости, которые воспитаны отцами же, школой, пионерской и комсомольской организациями, всей нашей жизнью.

Некоторые критики возражали против сцены саморазоблачения Вальгана в главе «Старый и новый», считая, что «его характер уже давно ясен и представляется читателю во всей сложности»⁴. Писательница не прислушалась к мнению критики, и в переработанном издании романа этот эпизод сохранила. Думается, ею руководили принципиальные соображения.

Т. Трифиновой и некоторым другим рецензентам хочется непременно установить «историзм» вальгановского характера. По их мнению, Вальган когда-то был хорошим руководителем, но не смог перестроиться и поэтому жизнь смела его с пути. Нам кажется, что подлинный историзм этого образа в ином. Вальган и прежде был самовлюбленным эгоистом, стремящимся к высотам благополучия и власти. Используя благоприятную обстановку, создавшуюся в период расцвета культа личности, он ловко приспособился и преуспел. Он хорошо усвоил внешние формы того великого, к чему никогда не имел отношения и что несли в себе настоящие коммунисты. Мещанин, не раз говорил Горький, всегда способен к социальной мимикрии. Было чрезвычайно важно до конца разоблачить людей этого типа в их новой конкретно-исторической форме. В последнем как раз и заключается подлинный историзм Николаевой в разработке характера Вальгана. Она психологически убедительно показала, как в нашей жизни вместе с ликвидацией последствий культа личности уходит почва из-под ног карьеристов и приспособленцев. В художественном плане это означало последовательное нравственное разоблачение, обнаружение их индивидуалистической сути. Вот почему глава «Старый и новый» необходима в романе. В ней автор показывает, как снятый с должности Вальган, придя к Бахиреву, раскрыл своё нутро до конца. «Все одним миром мазаны! — выкрикивает пьяный Вальган. . . — Все во имя святого самосохранения! Закон самосохранения — высший закон. Вша и та самосохраняется. . . — Он наклонился к Бахиреву и выдавил по слогам жадным шепотом: — Су-ще-ство-вать хочу!» И далее, используя традиции Толстого и Горького, Николаева снимает покровы с Вальгана, показывает распадение, исчезновение прежнего образа.

«Не зная внутренних ценностей, он превратился в ничто, когда рухнули внешние, столь жадно желанные. . . Перед Бахиревым был

⁴ См., например, мнение Т. Трифиновой в статье «Книга, о которой спорят. . .». «Новый мир», 1958, № 3, стр. 210.

и Вальган, и не Вальган. На нём всё та же генеральская форма, и всё те же ордена и медали блестели на груди, всё так же ярко были влажные глаза, всё так же белели зубы из под красных губ, но исчезло то волевое, энергичное выражение, которое прежде сбивало этот блеск в одно целое. Теперь всё распадалось, всё пыталось жить само по себе и уничтожалось в этой попытке. Генеральская форма отделялась от похудевших ссутулившихся плеч, коробилась, и медали на ней налезали одна на другую. Дерзкая, но неподвижная, приклеенная улыбка не вязалась с паническим блеском глаз. Лихорадочное излишество красок и резкость линий лица поражали несоответствием с растерянностью, и жадностью, и приниженностью выражения. Облик двоился, распадался, в нем проступало что-то животное» (23, 84).

Так, последовательно и в нескольких планах используя принцип художественной антитезы внешнего и внутреннего, Николаева рисует историческую закономерность обнаружения всего положительного и разоблачения отрицательного, даже если оно прикрыто парадным фасадом.

Антитеза организует вокруг себя немало других изобразительных средств. Например, по отношению к отрицательным персонажам она чревата комическим и сатирой, что — и особенно последнее — использует писательница для характеристики Бликина, Вострухова, Вырина, Беловодова. Однако и сказанного достаточно, чтобы сделать необходимые заключения.

Николаева правильно поняла конкретно-историческое содержание тех жизненных типов, которые воплощали в себе противоборствующие тенденции времени, связанные с борьбой против отрицательных последствий культа личности.

Это позволило ей выбрать наиболее соответствующие способы и приемы типизации и индивидуализации, главным из которых явилась антитеза внешнего и внутреннего, организовавшая вокруг себя все остальные средства художественного изображения.

Глубокое проникновение в сущность конкретно-исторических противоречий и типов обусловило довольно широкий диапазон сделанных писательницей обобщений. Борьба Бахирева и Вальгана — это столкновение именно типов, представляющих разные политические силы тех лет.

Если же конкретно назвать новое в художественном мастерстве писательницы, то (наряду со способностью создавать характеры большого синтетического обобщения) им окажется: более точное подчинение изобразительных приемов поставленной художественной цели, что, в частности, нашло свое выражение в единстве изобразительных средств, в умелой организации всего их разнообразия вокруг художественной антитезы внешнего и внутреннего; более глубокое раскрытие духовного мира персонажей с широким использованием ранее почти отсутствовавшего внутреннего монолога, передающего течение анализирующих окружающую действительность мыслей и чувств; появление глубокой нравственной оценки персонажей и острого сатирического изображения.

2

Основной принцип, который использовал Ф. Панферов в «Раздумье» для типизации и индивидуализации персонажей, можно определить так: экономика и люди. Он находится в полном соответствии с идейным замыслом романа — показать жизнь современной колхозной деревни в плане социально-экономических преобразований,

намеченных и проведенных партией в те годы. Усилия партии были направлены на укрепление экономики колхозов, на соблюдение принципа материальной заинтересованности. Создались условия, при которых исследование экономических основ жизни во многом раскрывало характеры, психологию людей. Этим 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 на роман. В этом плане следует назвать очерки А. Калинина, В. Овечкина, В. Троепольского, В. Тендрякова, М. Жестева и других писателей. Все они использовали (разумеется, каждый по-своему) в основе своей один и тот же принцип: через экономику колхоза, района, семьи, через экономические отношения выясняли характеры людей.

Автор «Брусков», разрабатывавший в основном крестьянскую тему, уже давно умел видеть и художественно воплощать связи между материальной основой жизни человека и его психикой. На формирование человека, «на силу его роста, проявление дарования, — определяет свой эстетический принцип художник, — воздействуют... социальная среда, обстоятельства — развитие экономики страны, науки и т. д.»⁵. Время же предоставило благоприятные возможности для расцвета творческого метода писателя.

В статье «Что такое современность?» Панферов писал: «Жизнь — штука сложная..., порою даже опытного литератора-психолога, знатка быта и нравов своей страны, ставит в тупик»⁶. Эти слова он относил к характеру председателя большого колхоза-миллионера Ивана Яковлевича, выведенного в романе под именем Иннокентия Савельевича Жука. В характере руководителя большого социалистического хозяйства причудливо сочетаются, казалось бы, несовместимые черты: широкий, подлинно государственный взгляд на мир и «мужиковатость», глубокий ум учёного и «скупердяйство», как называли эту особенность председателя люди, предельная честность и способность к обходу и обману некоторых официальных положений и даже обману 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. И оказалось, что Иннокентий Жук — хозяин нового типа, некоторые отрицательные черты которого вызваны необходимостью хитрить и изворачиваться в условиях, когда был серьёзно нарушен принцип материальной заинтересованности, скована инициатива колхозников и на земле находились два хозяина: МТС и колхозы.

Этот принцип применяли для анализа сложных жизненных типов пятидесятых годов многие очеркисты и романисты. Например, в романах других интересующих нас авторов выведено несколько близких к Иннокентию Жуку характеров. Таковы председатель колхоза Самосуд в романе Николаевой, Пальчиков в книге Гранина и некоторые другие. Однако никто — ни В. Овечкин, ни какой-либо другой писатель тех лет — не сумели связать «экономический принцип» с другими, близкими к нему средствами изображения. Поэтому их образы при достаточной психологической убедительности всё же лишены тех красок, которыми так богата современная колхозная действительность. Пан-

⁵ Ф. Панферов, Раздумье, «Коммунист», 1957, № 15, стр. 146.

⁶ «Октябрь», 1958, № 11, стр. 139.

феров углубил и расширил принцип «экономика и люди», соединил его с эпической характеристикой персонажей, использовал фольклорные, этнографические и т. д. элементы. Учитывая сказанное, главный художественный принцип писателя, организующий вокруг себя все остальные способы и приёмы типизации и индивидуализации, можно сформулировать так: земля и люди, новая колхозная земля и новые советские люди. Рассмотрим некоторые стороны этого принципа.

Прежде всего, обращает на себя внимание красочное изображение материальной жизни человека, его быта. Экономический принцип в первую очередь позволяет установить непосредственные связи человека с действительностью, материальное внешнее в нем. Отсюда особая роль описания окружающих его вещей, быта, условий труда и т. д. При изображении многочисленных образов колхозников художник рисует в первую очередь новое в материальной жизни, красками подчеркивает огромные достижения социализма. Рассказывая, например, о совещании передовиков сельского хозяйства, где были «чабаны, коневоды, полеводы, гуртоправы, доярки, председатели колхозов, зоотехники, агрономы, лесоводы, трактористы, комбайнеры», он обращает внимание на то, что «всюду мелькали разноцветные кофточки, платья, костюмы, галстуки»⁷. Описывая колхозное село, он показывает, по словам одного из героев романа, «социализм в быту» (8, 109): «Посмотрели мы, как народ тут живет. У каждой семьи, стало быть, домик. Огородиков нет. К шутам их, коль только холку трут! Садики, правда, имеются. Но ведь это красота — свой садик! Окромя того, клуб, кинокартины, театр» (8, 110). И дальше автор сообщает, что почти у каждого велосипеды, радиоприемники и т. д. Такое изображение нового в жизни колхозников — важная сторона панферовского таланта, которая ярко проявилась в «Раздумье» и которую недостаточно оценила критика. А ведь еще А. В. Луначарский говорил о ней в статье о «Брусках»: «Оглядываясь назад на роман, просто удивляешься, как много включил в него автор... Глеб Успенский с ужасом говорил о «сплошной массовидности» деревни, о том, что в ней мужики как один, все бабы как одна, дни и ночи, весны и зимы как одни, избы, улицы, кабаки, церкви — все сплошное. Жизнь течет как серая, грязная река. Ну, а теперь совсем не так...

Какая же тут сонная, еле катящая свои волны река: события бегут! Панферов хочет как-то все захватить... Но это богатство жизни, которое плещется в романе через край, не затемняет социальной основы его, а только как бы покрывает пышным и ярким узором поля книги»⁸. То, что отметил как заслугу художника Луначарский более тридцати лет назад, является в «Раздумье» в еще более ярком проявлении, обусловленном бурно растущим разнообразием и многокрасочностью идущего к коммунизму колхозного крестьянства, его жизни и его людей:

Вторая важная особенность эстетического принципа «земля и люди», с помощью которого Панферов воссоздает современные типы, — это эпическая характеристика.

Она проявляется, во-первых, в том, что персонажи изображаются в непосредственной близости к природе, в слитности с ней и своим земледельческим трудом. Природа, земля со всеми ее красками, соками, звуками не просто окружает персонажей. Герои складываются

⁷ Ф. Панферов, Раздумье, «Знамя», 1958, № 10, стр. 38—39. Далее указаны № журнала и страница.

⁸ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, М., 1958, стр. 454.

из ее элементов. «Человек — часть природы, — говорит Панферов, — и условия, созданные природой, безусловно, влияют на него...»⁹ Жизнь природы и жизнь людей как бы сливаются воедино, в одну картину, образуя своеобразные по своей колоритности народные фигуры. Прекрасна плодородная земля и прекрасна женщина, готовящаяся стать матерью. Величава и притягательна Волга, напоминающая в «своем легком одеянии женщину, прилежную свободно и вольно» (8, 40), и могуч в своей физической красоте и целостности чувств человек. Художник поэтизирует естественную красоту в человеке и природе: красоту человеческого тела, здоровых инстинктов, плодородия земли, неоглядных степей, Волги-матушки. Все напоено соками земли, здоровьем, жизненной силой.

Близость физического облика героев, их душевного склада к миру природы предполагает недюжинное мастерство пластического и о б р а з о в а н и я, которое завершает эпическую характеристику образов. Запоминается образ огромного грузного академика Бахарева, лицо которого «испещрено глубокими морщинами, напоминающими надрезы на дынях»¹⁰, богатырский рост Иннокентия Савельевича Жука («в наших старинных песнях поют о таких богатырях» (8, 97), — говорит один из героев книги), могучее телосложение Егора Пряхина (у большого Егора «было видно, как его крупные ребра, будто обручи на бочке, то вздымались, приподнимая рубашку, то опускались» (7, 21), скульптурно выточенная фигура Акима Морева, а также физическая мощь и красота многих других персонажей. Художник любит пластически изображать труд людей, которые «налегли, поддали, напрягая силы, поблескивая мускулатурой рук, плеч, спин...» (8, 42).

В послевоенные годы в связи с творческими неудачами Панферова многие критики¹¹ подвергли сомнению самое ценное в самобытном таланте художника: умение найти и воплотить эпическую, народную основу характеров. В произведениях тех лет («Борьба за мир», «В стране поверженных», «Большое искусство») писатель, действительно, допустил грубые художественные просчеты. Он оторвал героев от народной почвы, и вся система изобразительных средств, связанных с принципом эпической характеристики, оказалась ненужной, лишней, искусственной. Критики же сделали из этого категорические выводы. Особенно возмущались рецензенты психологической стороной образов. Так, М. Щеглов писал, что в героях Панферова «...хаотически переплетены... дремучие страсти». «Слишком много в ней (речь идет о манере писателя передавать внутренний мир персонажей — П. И.) чего-то «кондового», идущего от сказов прадедовских»¹². Некоторые критики вообще отказали художнику в способности передавать психологию человека. «Панферов, — писал автор безымянной статьи об итогах обсуждения романа «Волга-матушка река» на страницах «Литературной газеты», — сумел передать напряжение борьбы, противоречивость жизненных явлений, остроту столкновений между новаторами и их противниками. Здесь оказались художественно оправданными те широкие мазки, которыми пользуется писатель. Но они не оправдали себя при изображении духовного облика и переживаний героев»¹³.

⁹ Ф. Панферов, Раздумье, «Коммунист», 1957, № 15, стр. 146.

¹⁰ Ф. Панферов, Волга-матушка река, М., 1957, стр. 6.

¹¹ См., например, мнение Бенедиктова в статье «Академик ли академик Бахарев», «Литературная газета», 1953, 17 декабря.

¹² М. Щеглов, О глубине подлинной и мнимой, «Комсомольская правда», 1953, 26 декабря.

¹³ «Литературная газета», 1954, 12 января.

Ф. Панферов давно заявил себя как певец больших чувств, больших страстей, ему всегда были дороги люди полнокровные, душевно богатые. Уже при создании «Брусков» художник понял главное: «А писать-то есть ведь о чем; жизнь богатая, бурная, небывалая в истории человечества, люди — душевно богатые, героические»¹⁴. Революция определила небывалый размах преобразований, в том числе изменений человеческих чувств, она же определила смелость творческих дерзаний начинающего писателя, значительность тем его книг, размахистость и яркость стиля. Художник крупными мазками стремился запечатлеть буйный разлив человеческих чувств и страстей, разбухших революцией. И читая сейчас «Бруски» трудно себе представить, какими другими средствами можно было раскрыть такие характеры: людей энергичных, жарких, исполненных буйных сил, слитых с миром природы. Нельзя не привести в связи с этим следующей оценки «Брусков», данной немецкой коммунистической газетой „Rote Fahne“: «Ни один из типов романа не выдуман. Они живут и развиваются согласно законов своей жизни. Они — подлинные. Лишь в великих русских фильмах есть что-то подобное: в «Генеральной линии» Эйзенштейна и «Земле» Довженко...»¹⁵. Панферов — художник резких красок и звучания, угловатого, но выразительного почерка. У него герои редко говорят вполголоса или чувствуют вполмеры. Это характеры подлинно эпических страстей. И заслуга художника состояла в том, что он не ушел от очень трудной, но благородной задачи — показать, как новое революционное сознание сливается в людях с углубленной революцией же народной основой. Не всегда это удавалось писателю, но он упорно снова и снова стремился соединить в образах эпическое с психологическим, народное с интеллектуальным. В определенной степени он достиг этого в новом романе.

Изображая в «Раздумье» людей периода постепенного перехода к коммунизму, Панферов уделил основное внимание интеллектуальной стороне персонажей. Писатель рисует множество образов колхозников, каждый из которых наделен способностью мыслить по-государственному. Наиболее интересным в этом отношении является образ Анны Арбузиной.

Простая колхозница, она по «культуре разума», как говорит автор, стоит на одном уровне с академиком. Анна вырастила в пустыне яблоневый сад на основе новейших достижений агрономической науки, выписывает научные журналы, выступает на серьезных конференциях и т. д. Характер героини автор настойчиво стремится раскрыть изнутри, показать современность и высоту ее интеллектуального развития. С этой целью, помимо высказываний самой героини, рассказов о ней других персонажей, внутреннего монолога и т. д., писатель использует и такой традиционный, но в данном случае смелый прием, как прочтение дневника колхозницы.

Этот образ в литературе — явление новое. Оно соответствует новому этапу жизни, когда процессы массовой интеллигентности народа на основе слияния физического труда с трудом умственным необычайно ускорились и расширились. Заслуга художника состоит в том, что он запечатлел тип крестьянина-интеллигента.

Но не только в этом. Повторяем: не менее важным является то, что в образах панферовского романа интеллектуальность не вытесняет эпическое, народное, а напротив, освещает его ярким, праздничным

¹⁴ Ф. Панферов, Недавнее прошлое, «Новый мир», 1956, № 12, стр. 47.

¹⁵ „Rote Fahne“ — от 15 января 1931 г. Цитирую по журналу «Радянське літературознавство», 1959, № 3, стр. 126.

светом. Краски, которые избирает художник для передачи физического и душевного здоровья человека, его жизнелюбности, слитности с природой, трудом, всем окружающим, стали более сочными, яркими и разнообразными. Анна запоминается и высокой интеллектуальностью и телесной красотой, духовным богатством и в окружении цветущего яблоневого сада, с которым она постоянно сравнивается и вне которого ее образ немислим. Народное в ней органически слито с интеллектуальным, так же как интеллектуальное с народным. Анна Арбузина — это яркий образ советской народной интеллигенции, «каковой,— по мысли Панферова,— она и войдет в коммунизм»¹⁶.

Сделаем краткие выводы.

Историзм художественного метода Панферова в романе «Раздумье» проявился в том, что писателю удалось глубоко понять и образно раскрыть зависимость человеческих характеров от состояния экономики сельского хозяйства в период, когда связи эти в самой жизни обнаружились с особой отчетливостью и остротой и когда их выявление способствовало преодолению недостатков.

Для писателя это означало возвращение к ценным традициям «Брусков», достижения которых были утрачены их автором в ряде произведений послевоенных лет.

Творческое выздоровление художника позволило ему использовать свой главный эстетический принцип «земля и люди» в его современном содержании, широко применить эпические средства изображения и т. д.

Новое по сравнению с «Брусками» состоит в том, что Панферов в основном решил сложную творческую задачу художественного синтеза в образах эпического с интеллектуальным, психологического с народным. В этом также виден историзм писателя, поскольку названная задача действительно выдвигалась самой жизнью. Можно было бы говорить о том, что художник научился глубоко раскрывать интеллектуальный мир героев, чего прежде он делать с достаточной убедительностью не умел даже в «Брусках». Однако само по себе это достижение, на наш взгляд, может быть в полной мере понято и оценено только в рамках достигнутого синтеза, каждый из художественных элементов которого проникает в другой, обнаруживая при этом новые качества и грани: глубже и естественнее стало психологическое, интеллектуальное и ярче, праздничнее стали эпические краски.

3

Другие стороны современника типизировал в образах своего романа «Братья Ершовы» В. Кочетов. Человек и политика — вот главный эстетический принцип писателя и основная композиционная связь его характеров с жизнью.

В свое время А. М. Горький писал, «что человек непознаваем вне действительности, которая вся и насквозь пропитана политикой»¹⁷. Тем более это положение относится к людям середины пятидесятых годов, времени острой идеологической борьбы с ревизионизмом и «оттепельскими» настроениями. Кроме объективной обусловленности принципа политической определенности и характерности в романе Кочетова ясно различима и субъективная его сторона: она в глубоком знании автором «Журбиных» жизни рабочего класса, знании, которое позволило ему яснее многих распознать политическую сущность ревизионизма и вы-

¹⁶ Ф. Панферов. Что такое современность?, «Октябрь», 1958, № 11, стр. 146.

¹⁷ М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, 1953, т. 27, стр. 309.

ступить со страстным утверждением главных завоеваний социализма. Рассмотрим некоторые стороны принципа «человек и политика» в «Братьях Ершовых».

Прежде всего заметно стремление Кочетова выделить в образах героев главные, определяющие, ударные черты. Так, в центральном образе книги Дмитрии Ершове подчеркнуты твердость, революционная энергия, целенаправленность, «ершистость». В совокупности эти черты раскрывают в характере сталевара главное: то, что он борец за коммунизм, борец воинствующий и непримиримый.

Изобразив персонажей по преимуществу в сфере политической, соотнес их с идеологической борьбой времени, Кочетов должен был раскрыть их интеллект, самые основы их мировоззрения. Для достижения этой цели писателю предстояло решить одновременно две не легкие художественные задачи: во-первых решительно укрупнить внутренние масштабы героев и, во-вторых, избежать декларативности, столь опасной для произведения публицистического жанра.

Исключив политические, исторические, философские и т. д. авторские отступления и перенеся наиболее ответственные идеи романа на положительных героев, и прежде всего Дмитрия Ершова, Кочетов выполнил первую задачу: он духовно укрупнил персонажей. Выполнение второй задачи — «укоренения» высокого интеллектуального начала в характерах — заслуживает более пристального рассмотрения.

Уже говорилось, что главные идеи романа высказывает Дмитрий Ершов. Но где и когда он это делает? Только однажды читатель видит оператора блюминга на трибуне заводского собрания, и перед этим автор счел необходимым сообщить, что «выступил и Дмитрий Ершов, почти никогда раньше не выступавший на собраниях...»¹⁸ По характеру Ершов замкнут, угрюм, молчалив. Если он говорит, то в кругу близких ему людей, с братьями, с Лелей и Искрой. И то непосредственно Дмитрий высказывает очень немногое. Нередко его поступки и слова переказываются другими персонажами или включаются в их внутренние переживания. Отдаленные композиционно от своего носителя, большие думы Дмитрия Ершова о партии, о народе, о коммунизме как бы обретают вторую жизнь в душах окружающих людей, получая дополнительную психологическую окраску и «ударное» проецирование на их творца.

Часто пламенные речи Дмитрия включаются в его последующие размышления, когда он как бы вновь переживает сказанное ранее. При этом самые события, о которых вспоминает герой, остаются, как правило, за пределами книги. В тексте сохраняются лишь их психологизированные отражения. Вот, например, заключительная, 28 глава — раздумье романа. Автоматически управляя огромным станом, Дмитрий «размышляет о состоявшемся накануне заседании нового партийного комитета, на котором разбиралось персональное дело коммуниста Орлеанцева. Трудное было заседание, неприятное. Орлеанцев снова, как и на заседании завкома, говорил о том, что он был в пионерах, в комсомольцах, во время Отечественной войны его дважды ранило...» (7, 147). И далее идет небольшая сценка заседания парткома. Вставив ее в раздумья героя, писатель смог опустить более или менее подробные описания места действия, его участников и т. д., неизбежные при непосредственном изображении, и оставить лишь основное: моменты идейной и нравственной борьбы. Включенные в поток

¹⁸ В. Кочетов, Братья Ершовы, «Нева». 1958, № 7, стр. 135. Далее указаны № журнала и страница.

психологических переживаний, идеи Дмитрия получают дополнительную эмоциональную окрашенность и ту глубокую, внутреннюю сращенность со всем строем мыслей и чувств, которая и делает их естественными и непринужденными в его устах.

Таким образом, политическая сущность героя раскрывается изнутри. Идеологическая битва Ершова — это прежде всего его внутреннее сопротивление всякому политическому отступничеству и моральному двурушничеству. Публицистика психологизируется. Происходит органическое слияние публицистического и психологического планов в образе. Оба эти плана обогащают и усиливают друг друга.

Отмеченное явление весьма характерно для романа второй половины пятидесятих годов. В советской литературе высокие мысли о революции, народе, коммунизме чаще высказывались действующими лицами в форме, по определению Л. И. Тимофеева, «общественной речи», когда «герой раскрывается и не только в речи, так сказать, личного характера, но и в речи, обращенной к коллективу, к массе». «Это одна из тех форм речевой характеристики. . .», — пишет далее ученый, — которая связана именно с тем, что он (герой — П. И.) изображается в сфере его общественной деятельности, и понятно, что эта форма нашла свое широкое развитие именно в советской литературе»¹⁹. В интересующих же нас произведениях — и не только в романе Кочетова — большие идеи, как правило, передаются «изнутри», в раздумьях, через внутренние монологи, в беседах с близкими, в семье и т. д. Это свидетельствует о стремлении писателей подчеркнуть то обстоятельство, что герои осмысливают и сопереживают историю, общественное, народное как что-то сугубо личное, сокровенное, идущее из потаенных глубин души и сердца. Короче говоря, Кочетов, Николаева, Панферов, Калинин и Гранин серьезно работали над проблемой соединения интеллектуального с психологическим, что было очень важно, во-первых, в связи с огромностью историко-философских обобщений, вкладываемых в уста героев, и, во-вторых, в связи с необходимостью преодолеть недостатки этого плана в романах о людях труда конца сороковых — начала пятидесятих годов.

Принцип политической определенности усилил и заострил обличительную линию романа, открыл широкий простор сатирическим приемам, деталям и краскам. Наиболее острым средством обличения отрицательных персонажей является психологическая сатира, раскрывающая подленькое нутро самовлюбленных эгоистов изнутри, через внутренний монолог (вспомним, например, мыслишки Крутилича на новой квартире после устроенной Орлеанцовым попойки). Психологическая сатира как самое действенное средство «срывания всех и всяческих масок» приобрела бы в романе еще большее значение, если бы писатель избежал излишнего авторского комикования и фельетонного шаржирования. Правда, здесь сказалась вся ненависть Кочетова к явным и тайным недругам нашей страны, к мещанам и проходным, стремление логически дорисовать образы Лопаткина и Бусько, описанные В. Дудинцевым психологически ложно: крайний индивидуалист, рассуждающий о людях «первого» и «второго» этажей, не мог нести в себе чего-либо человеческого. Хорошо сказал об этой стороне кочетовского романа А. Калинин: «Есть... в этом боевом, вполне современном и по своей сути, и по языку, не расцвеченному никакими бумажными цветами романе, строчки, в которых кажется струится уже не столько крови любящего и негодующего сердца, сколько желчи. Но

¹⁹ Л. И. Тимофеев, Проблемы теории литературы, 1955, стр. 247.

ведь можно без ошибки сказать, что и держатели оттепельских «акций» сидели у автора, когда он приступил к своему роману, что называется, «в печенках»²⁰. Следует учесть также и особый, публицистический жанр произведения, допускающий и предполагающий самые острые формы сатиры²¹.

Итак, своеобразие Кочетова в подходе к современнику состоит в том, что он обратил основное внимание на главную — политическую сторону его характера, которая чётко проявилась в условиях обострившейся борьбы с международным ревизионизмом.

Принцип «человек и политика» как решающий критерий оценки и характеристики образов в романе определил все особенности художественного изображения: выделение в персонажах «ударных» черт, высокий интеллектуализм положительных героев, связанный, кроме того, с идейным характером политического конфликта, заостренную сатирическую обрисовку отрицательных персонажей, публицистический и драматический элементы.

Основным завоеванием Кочетова в новом романе явился образ Дмитрия Ершова, в котором воплощён новый тип жизни: образ рабочего-интеллигента. Широта обобщений и сила утверждения лучших качеств современного советского человека определены историзмом конфликта, отображенного в романе, и публицистической страстностью автора. В этом качественном отношении образ Дмитрия Ершова намного превосходит образы рабочих прежних произведений Кочетова, в том числе и Журбиных. А. Дементьев справедливо писал о последних: «Но подняты ли они до такой степени обобщения, чтобы могли стать типами.?» И ответив отрицательно, критик поясняет: «Несомненно, что для этого необходимо более глубокое изучение жизни советских людей, их психологии, духовных запросов, размышлений и переживаний, более глубокое проникновение в сущность явлений действительности»²². Учитывая все эти критерии, можно с определенностью сказать: Дмитрий Ершов — тип, и тип немалого обобщения. Что же касается нового в творческом методе писателя, то оно определяется кратким выводом: в «Братьях Ершовых» Кочетов расширил диапазон своего дарования, овладев нелегким жанром публицистического повествования.

4

Если Кочетов подчеркнул в современнике политическую сторону его характера, то Д. Гранин в соответствии с идейным замыслом своего романа «После свадьбы» — осознание молодым человеком пятидесятих годов исторических задач времени как своих главных личных задач — уделил основное внимание нравственной стороне современника. Отсюда и главный принцип типизации и индивидуализации: принцип коммунистической нравственной чистоты.

Этот принцип также находит свое объективное объяснение в характере времени, когда надо было защитить от ревизионистских нападок святость коммунистических идей, незапятнанную чистоту нашей партии и нашего народа, когда в процессе нелегких раздумий о культе

²⁰ А. Калинин, Не в обороне, а в наступлении, «Литература и жизнь», 1958, 16 ноября.

²¹ Ряд критиков, на наш взгляд, не учел этого обстоятельства. См., например, мнение А. Ревякина в кн. «Проблема типического в художественной литературе», 1960, стр. 20.

²² А. Дементьев, Литературные заметки, «Ленинградский альманах», 1953, № 5, стр. 383.

личности советские люди сердцем почувствовали свою принадлежность к великому знамени Ленина. Крайне важным оказалось раскрыть внутренние, идущие через души людей связи народа и партии, каждого советского человека с идеями коммунизма, показать человеческое содержание социализма, святость борьбы за него, решить тему партии теперь уже не только в плане мощи, воли, организации, но и наряду с этим со стороны нравственного величия и величайшей гуманности, которые всегда отличали партию Ленина. Важно было также кроме политического представить и нравственное размежевание с враждебным нам миром и с теми, кто тянул назад, сопротивлялся новому. Это было одной из общих художественных задач, вставших перед литературой «исторического пятилетия», и она ее выполнила. Ряд произведений тех лет — «Судьба человека» М. Шолохова, повести П. Нилина «Жестокость» и «Испытательный срок», роман Н. Шундика «Родник у березы», «За далью — даль» А. Твардовского, «Середина бека» Вл. Луговского и некоторые другие — отмечены стремлением «сохранить чистейшее в эпохе» (Вл. Луговский).

Гранин не сразу овладел принципом коммунистической нравственной чистоты. В рассказе 1956 года «Собственное мнение» он затронул важные моральные вопросы. Однако нельзя не видеть, что, подобно другим произведениям, в которых обнаружился тенденции объективизма и очернительства, здесь нравственная чистота оторвана от исторической борьбы народа за коммунизм, от интеллектуального мира советского человека и потому неправомерно обеднена.

Теперь же в каждом положительном герое писатель стремится как можно ярче и в то же время естественней раскрыть соотносительность нравственного чувства с борьбой народа за коммунизм, с идеями партии, со всем тем большим и радостным, что совершалось в стране и что разрешало прошлые ошибки и сложности. Один из интересных образов романа директор завода Логинов, сам не постигая сложных явлений в период расцвета культа личности, твердо знал одно: «Это же мое. Наше. Собственное. Единственное... Сердце же одно у тебя? С другим ты жить не сможешь? Вот и это как сердце. И думать о нем надо, как о сердце»²³. Взгляд положительных героев постоянно смущает других «настойчивой чистотой» (7, 24), они ждут ее от окружающих. «Мне чистота нужна», — говорит Вера Сизова (7, 47). «Смешно требовать от человека энтузиазма, это — дело его совести» (7, 45).

Понятно, что главным средством раскрытия нравственного содержания персонажей стал внутренний монолог. Внешняя же характеристика положительных героев определяется в основном теми деталями, которые ведут в глубь душевной жизни, и особенно глазами. Например: «Она смотрела на него доверчиво раскрытыми глазами, так, чтобы он мог увидеть ее всю, до самого дна» (8, 41).

Перед Граниным стояла сложная художественная проблема. Надо было со всей определенностью и полнотой раскрыть коммунистическую нравственность персонажей и в то же время не впасть в риторику и декларативность. Предстояло показать коммунистическое в человеке как нечто глубоко внутреннее, сращенное со всем строем мыслей, чувств, эмоций, с самым темпераментом. Стремясь к этому, писатель постоянно (иногда чересчур настойчиво и рационалистически) подчеркивает невыразимость высокого, ставшего характером, натурой героя. Вот, например, автор пишет о Логинове: «Он хотел сказать сов-

²³ Д. Гранин, После свадьбы, «Октябрь», 1958, № 7, стр. 38. Далее указаны № журнала и страницы.

сем другое, что-то теплое, большое, но знал, что безнадежно пытаться передать это словами, пришлось бы рассказывать и о Лосеве, и о том, ... как он собирается воевать за Сизову, о своих размышлениях по поводу справедливости, и все равно это было бы не то, потому что то, что он хотел передать, было куда больше и сложнее, и это можно было выразить лишь молчаливой улыбкой» (8, 45). Это своеобразное «укоренение» интеллектуального начала в душе героя, его «психологизация» — важный прием построения характеров романа.

Острые своего эстетического принципа Гранин направляет на нравственное утверждение таких высоких понятий, как коммунизм, партия, комсомол, героизм, долг, борьба, дружба, любовь и др., и против тех, кто во всем этом видит лишь форму; лишь средство достижения эгоистических целей. Здесь писатель использует те же приемы художественной антитезы «внешнего и внутреннего», которые мы наблюдали у Николаевой, но с большим уклоном в моральную сторону. Таковы постоянные «недоразумения» между положительными и отрицательными персонажами, когда собеседники, вкладывая в одни и те же слова различный смысл, не понимают друг друга, обнаруживают внутреннюю сущность. Историзм темы доверия к человеку обусловил широкое использование приема «верят — не верят», придающего многим страницам романа подлинный психологический драматизм. Писатель акцентирует внимание на внутренней борьбе между персонажами, олицетворяющими противоположные нравственные принципы, когда обнаруживается психологическая неустойчивость и слабость, с первого взгляда, удачливых и сильных себялюбцев и духовная крепость внешне неказистых и, казалось бы, легко уязвимых положительных героев.

Так же, как и Николаева, Гранин исторически объясняет относительно благоприятную почву для временного процветания в период культа личности нравственно чуждых нам людей и ускорившийся процесс окончательного разоблачения приспособившихся мещан в годы после сентябрьского Пленума ЦК КПСС. «Со дня возвращения Логинова на завод, — пишет автор, — тоскливое предчувствие охватило Лосева. Как будто с приходом Логинова отступало в прошлое все то, что выдвинуло Лосева, защищало его, поддерживало, как будто оказывалось ошибкой не только осуждение Логинова, но и быстрая, блестящая карьера Лосева» (7, 54). «Так и должно быть, — думает Игорь по поводу морального разоблачения людей, подобных Лосеву, Ипполитову, Воротову. — Чем дальше, тем строже будет» (9, 55).

Таким образом, показывая в нравственной плоскости борьбу исторических сил времени, Гранин правильно решает вопрос о главной тенденции в этой борьбе: логикой художественных образов он раскрывает победу коммунистических моральных начал.

Однако заслуга автора «После свадьбы» состоит в изображении не столько непосредственного столкновения противоположных моральных принципов, воплощенных в контрастно сопоставленных действующих лицах, сколько в показе нравственного становления молодого человека пятидесятых годов, в перенесении исторического конфликта в нутрь героя. Мы видим, как отрицательно повлияли на Игоря Малютина обстоятельства, связанные с культом личности (история с Эдисоном в школе и несправедливый арест дяди). Как воспользовавшиеся этими событиями Лосев и Ипполитов ловко подогревали в нем все мелкое, эгоистическое, как постепенно он отходил от общественной деятельности, от коллектива и замыкался в себе. Но в битву за душу Игоря вступают другие, намного более могущественные силы: комсомольская и партийная организации, друзья, общий подъем в стране и т. д.

И после сложного, нелегкого, а подчас и мучительного процесса новое, коммунистическое побеждает в Игоре. Таков общий замысел истории формирования характера Игоря. Этот замысел соответствовал тому новому периоду строительства коммунизма, когда главный фокус борьбы нового против старого стал все более перемещаться в идейную и моральную плоскости.

Нравственный аспект темы позволил писателю теснейшим образом связать изображение личной жизни человека, его быта, повседневных занятий со всем тем, что совершалось в стране, с историей, которая так широко вошла в роман. В этом объяснение ценной стороны таланта писателя, отмеченной критиком В. Лакшиным²⁴, — умение передать общественную сторону личных поступков, стремление слить воедино личные моральные принципы человека с общими нравственными критериями коммунизма. Вся история становления Игоря Малютина, в сущности, и состоит в осмыслении героем общественных принципов, коммунистических понятий, исторических задач, как своих главных личных понятий, принципов, задач. Отсюда контрастность крайних точек внутреннего сюжета книги: вначале он отказывался выехать из Ленинграда на работу в МТС — в конце он отказывается вернуться в родной город; на первых страницах романа он совсем иначе, узко, помещански, понимал такие слова, как долг, дружба, комсомол, любовь, счастье, принципиальность, честь, т. е. все то, что в своей совокупности составляет моральный кодекс советских людей — в конце же он переосмысливает все это и обретает ту нравственную положительность и твердость, в которой Гранин справедливо видит главное достоинство современника. Соответственно с этим меняются приемы раскрытия героя. В начале автор показывает психологическую неустойчивость Игоря, ставя его в ситуации, где, нарушая принципы коммунистической морали, приходится фальшивить, лгать, изворачиваться. Но в глубине его души живут те идеи и принципы, которые дороги всякому советскому человеку и которые воспитаны отцами, школой, всей нашей жизнью. Так возникает внутренняя борьба, угрызения совести, для передачи которых Гранин широко использует внутренний монолог в форме самоанализа. «Зачем же это все? — переживает Игорь, узнав, что его посылают в колхоз. — И почему на него это все свалилось? Кому он мешал? Кому мешало его счастье? Ведь ему ничего ни от кого не нужно. Почему он должен? Кому он должен? Что значит должен?.. У него не было ответа на эти вопросы, за ними стояло что-то такое большое и важное, о чем он никогда не думал. Что-то, напоминающее тот безмолвный требовательный вопрос, который он прочел при встрече в глазах дяди» (7, 51—52). Игорю часто стыдно перед самим собой за измену тому главному и большому, что жило в его душе, он под влиянием других — чем дальше, тем активнее — борется с собственными недостатками. Психологический процесс в форме самоанализа передает, следовательно, духовный и нравственный рост героя.

Таким образом, Гранин в романе «После свадьбы» раскрыл характер современника прежде всего и главным образом в нравственной плоскости. Такой аспект был важен в связи с тем, что борьба с силами старого являлась в значительной мере борьбой моральной.

Основным средством типизации и индивидуализации персонажей стал принцип коммунистической нравственной чистоты, определивший всю остальную систему художественных приемов, главными из кото-

²⁴ См. его статью «Возмужание героя», «Новый мир», 1958, № 12.

рых стал внутренний монолог в форме самоанализа для раскрытия нравственного содержания положительных персонажей и психологическая сатира для характеристики отрицательных.

Творческий рост писателя выразился в том, что он научился глубоко передавать сложный духовный мир человека, чего не умел делать даже в лучшем из своих прежних произведений — романе «Искатели», и органически слил моральный потенциал личности с большими событиями жизни, чего он не достиг в рассказе «Собственное мнение» и что позволило ему теперь исторически правильно раскрыть главную тенденцию развития нравственных стимулов советского общества, идущего к коммунизму.

5

А. Калинин в соответствии с идейным замыслом своего романа «Суровое поле» — пафос мира — выделяет в персонажах те черты, которые характеризуют их как людей мира, людей ненавидящих войну и борющихся против неё. Он, по собственному замечанию, «неразрывно связывает судьбу каждого... человека... с борьбой за мир во всем мире»²⁵.

В книге это находит выражение, прежде всего, в публицистической форме. Однако она не является главной ни для раскрытия идеи романа, ни для характеристики образов. 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 такой загогулиной, пролегающей «в туманах», идет его путь к этой теме?

Ведь на эту тему написано в книге Калинина всего несколько восклицательных предложений публицистического склада, которые, несмотря на их эмоциональность, ко всему остальному сюжету книги имеют довольно слабое касательство»²⁶.

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 порядка?»²⁷. И 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 других, 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, звуками, светотенями. На обетованной земле радостно трудятся простые, но самые главные люди, с нехитрыми, но самыми муд-

²⁵ А. Калинин, Не в обороне, а в наступлении, «Литература и жизнь», 1958, 16 ноября.

²⁶ С. Злобин. О романе А. Калинина «Суровое поле», «Новый мир», 1959, № 7, стр. 221.

²⁷ Там же, стр. 221.

рыми в своей эпической простоте думами и страстями, в окружении несложного, но раскрывающего в своей незатейливости самые основы нашей жизни, быта. Художник 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».

В «Суровом поле» последовательно в духе эпически-фольклорных традиций описывается земля и труд на ней людей во все времена года, начиная с весны и кончая осенью, когда «под прощальными лучами ласкового сентябрьского тепла на осевших в землю сохах созревают в садах гроздья винограда» и «скоро под прессами зашипит сок, и кисло-сладкий бражный аромат будет опять хватать за ноздри»²⁸.

Калинин красочно изображает устоявшийся быт колхозников, главные события, какие обычно случаются в ненарушенной бедствием жизни. Он рассказывает и о буднях, и о праздниках, и о силе народа, посылавшего и посылающего своих сыновей бороться за счастье и мир на земле. «По хутору пели-гуляли, провожали в армию призывников. Солдатские сыновья, те самые, которым было по восемь, по девять лет в то время, когда их отцы доламывали Гитлеру в Берлине хребет, теперь сами становились под ружье. Еще не пришел для людей час навсегда воткнуть штык в землю» (34). Писатель чувствует себя хорошо «среди этих пьющих, поющих и тут же плачущих людей, простых и открытых» (36).

Он любит изображать человека в красоте его каждодневных проявлений: в труде, на отдыхе, за обеденным столом, на гулянке.

Здесь Калинин выступает как большой знаток нравов и быта, этнографии и фольклора современного колхозного Дона, как талантливый мастер пластического изображения.

Характеры, нарисованные писателем, — бригадир колхоза Дарья Сошникова, агроном Кольцов, сторож виноградников Сулин и, в особенности, веселая и грустная, больше всех работающая, солдатская вдова Феня Лепилина, поющая старинную песню об умирающем на чужбине казаке, — подлинно народные характеры. Они выписаны художником в том жизненном содержании и том освещении, которые обнаруживают их как людей труда, коллектива, всего народа, как борцов за коммунизм, и все это вместе взятое раскрывает их как людей мира.

²⁸ А. Калинин, Суровое поле, «Молодая гвардия», 1958, № 2, стр. 55. Далее указана страница.

Широкая типичность и народность характеров достигается не только умелым употреблением эпических, фольклорных, этнографических, бытовых элементов. Она в самом, так сказать, «технологическом» принципе типизации. Писатель Михайлов (персонаж романа), пишущий книгу о войне и воссоздающий облик однажды виденного солдата Андрея, в поисках следов прототипа своего героя 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 моего Андрея» (92). (Кстати сказать, этот образ выражает тему героизма советских людей в прошлой принесшей так много горя войне, тему, столь необходимую для полного звучания синтетической в своей основе антивоенной мысли романа.)

Итак, главным является изображение самого процесса поисков героя. Сложная система пронизывающих весь роман композиционных приемов, делающих принцип собираемости зримым для читателя, призвана подчеркнуть особо широкую типичность Андрея, показать героя как частицу огромного целого — народа.

С. Злобин снова решительно возразил. Он назвал такой метод погрешным, субъективистским, антиреалистическим, обвинил Калинина в несерьезном, поверхностном отношении к писательскому труду и посоветовал обратиться к документальным фактам, к архивам и т. д.²⁹ Дело не только в том, что опытный писатель С. Злобин, выступивший в данном случае в роли критика, не захотел разобрататься 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 всё глубже разрабатывал одни и те же характеры, пренебрёг 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, нарочито усложнив событийные перипетии истории Андрея, по закону контраста акцентировал его духовное содержание, внутренние мотивы его поступков. Он показывает героя в наиболее драматических

²⁹ См. «Новый мир», 1959, № 7, стр. 214.

и в то же время в крайне обобщенных ситуациях, в моменты предельного напряжения душевных сил, когда героическое и нравственное проявляются полнее всего в своем общетипическом, общенародном значении.

Эта важная сторона образа центрального персонажа, как и других образов книги, объясняет своеобразие психологического мастерства художника.

Наиболее общие психологические состояния — кадры, выражающие исторические и героические ситуации, которые мы встречаем в романе, скорее всего предполагали внешнее, косвенное проявление через детали быта, поведения и т. д. Отсюда характерная для Калинина манера «психологических недомолвок», когда персонажи раскрываются через те черты облика, приметы действия и т. д., которые сливаются с общенародной жизнью.

В «Суровом поле» необычайно сильно выражено субъективное чувство автора. Оно прорывается на страницах романа то страстной публицистикой в защиту мира, то лирическим раздумьем о жизни и людях, то суровой романтикой, овевающей сцены прошлой войны. Выражению как бы не знающему меры авторского чувства способствует удачно найденный композиционный приём: введение в роман образа писателя Михайлова, пишущего книгу о прошлой войне. Сделав творческий процесс предметом поэтического изображения, Калинин получил возможность не только необычайно ярко, звучно и полно излить свои лирические, романтические и патетические эмоции (без риска быть обвиненным в излишествах), но и довольно широко применить в реалистических целях импрессионистические и даже мифологические элементы (вспомним, например, сцену воскрешения мертвого Андрея).

Романтическая и лирическая окрашенность прошлого, которая является особенностью не только калининского романа, но и в определенной степени присуща другим рассматриваемым произведениям, находит своё объективное объяснение: она, безусловно, связана с тем глубоким раздумьем о невероятно трудной, но героической и прекрасной судьбе нашего народа и нашего человека, которое являлось характерной особенностью умственной и психологической жизни общества тех лет. Лирика здесь связана с большим историческим и философским смыслом, романтика — нередко включает в себя суровые, рембрандтовские тона, освещающие фигуру героя отсветом трагических событий истории (кроме Андрея у Калинина, это Дмитрий Ершов у Кочетова, Логинов у Гранина, Борис Карамыш у Николаевой).

Таким образом, историзм метода Калинина в «Суровом поле» состоит в том, что в период наибольшей военной опасности, когда империалисты организовали агрессию в Египте и фашистский путч в Венгрии, он раскрыл своего современника как человека мира.

Сложность поставленной задачи определила активный поиск новых изобразительных средств и их синтез. Основной эстетический принцип — умение смотреть на мир сквозь багрянец войны, глазами народа, бесконечно много перестрадавшего и борющегося за мир, — обусловил соединение в характерах эпических, психологических, героических, фольклорных, трагических, романтических, публицистических, лирических и даже импрессионистических и мифологических элементов. С точки зрения творческой эволюции художника можно заключить кратко: в «Суровом поле» Калинин достиг творческой зрелости.

Сделаем краткие общие выводы.

Обращение к действительности, проникновение в её противоречия и закономерности позволило романистам второй половины 50-ых годов глубоко выяснить конкретно-историческое содержание жизненных типов, помогло правильно и целеустремлённо применить различные средства художественного изображения.

Время, обусловившее общую основу рассмотренных романов, вместе с тем явилось и главным объективным источником их различий: в них отражены разные формы противоречий жизни и различные типы. В этом же объективная причина того разнообразия принципов, способов и приёмов художественной типизации, всех изобразительных средств, которое мы наблюдали и которое указывает на то, что каждый из пяти романистов развивался в русле своего собственного таланта, углубляя и обогащая его.

Определённые достижения Николаевой, Панфёрова, Кочетова, Гранина и Калинина в исследованных романах хорошо подтверждают общий подъём советской литературы после XX съезда партии и отражают некоторые общие особенности в раскрытии образа советского человека тех лет: преодоление теорий «идеального героя» и «героя с червоточинкой», большая сила обобщения в характерах существенных закономерностей жизни, расширение на этой основе арсенала изобразительных средств, пристальное внимание к внутренней жизни личности.

Вильнюсский городской отдел
народного образования
Методический кабинет

Представлено
в феврале 1961 г.

TIPIZACIJOS PRINCIPAI DABARTINIAME RUSŲ TARYBINIAME ROMANE

P. IVINSKIS

Re z i u m ė

Tipizacijos gilumas ir savitumas eilėje žinomų antrosios 6-jo dešimtmečio pusės romanų — G. Nikolajevos „Grumtynės žygyje“, F. Panfiorovo „Susimąstyme“, D. Granino „Po vestuvių“, V. Kočetovo „Broliuose Jeršovuose“, A. Kalinino „Rūsčiajame lauke“ tiesiog priklauso nuo bendro vaisingo tų metų proceso — literatūros ir liaudies gyvenimo suartėjimo.

Atsigręžimas į realią tikrovę įgalino kiekvieną iš minėtų autorių patikimai išaiškinti konkretų istorinį gyvenimiškų tipų turinį ir tikslingai taisyti pačias įvairiausias meninio vaizdavimo priemones. Antai G. Nikolajeva, giliai atskleidusi pagrindinį asmenybės kulto ir jo atstovų prieštaraimą — prieštaraimą tarp išorinės gerovės ir vidujinio nesugebėjimo — prideramai panaudojo kaip pagrindinę tipizavimo ir personažų individualizmo priemonę meninę išorės ir vidaus antitezę. F. Panfiorovas, siekdamas papasakoti apie nūdieninio kolūkinio kaimo gyvenimą socialinių-ekonominių pertvarkymų plane, kurį tais metais numatė ir įgyvendino partija, sukaupe dėmesį, kad išryškintų žmogaus materialinio gyvenimo ir jo charakterio ryšį. V. Kočetovas, atidengęs pirmiausia politinę amžininko charakterio pusę (ji ryškiai pasireiškė paaštrėjusios kovos su tarptautiniu revizionizmu sąlygomis), iškėlė kaip svarbiausią charakterių išryškinimo priemonę poli-

tinio apibrėžtumo principą. D. Graninas, sutinkamai su savo romano idėiniu sumanymu, kurdamas personažus, panaudojo komunistinio moralinio tyrumo principą. Pagaliau A. Kalininas sudėtingai taikos idėjai išreikšti ir tarybinių žmonių taikingumui apibūdinti surado savitą estetinį principą: jis žiūri į gyvenimą per karo gaisrą, žmogaus akimis, o dar labiau — be galo daug iškentėjusios karo metu ir dėl to labai vertinančios taiką liaudies akimis.

Didesnis įsigilinimo į gyvenimiškų tipų esmę laipsnis įgalino rašytojus pasirinkti tikslingiausias personažų tipizavimo priemones, o šitai labai pakėlė kiekvieno autoriaus meninį meistriškumą.