НОВЫЙ МИР

10

1967

10 НОВЫЙ МИР 1967

НОВЫЙ МИР

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Год издания XLIII № 10 Октябрь, 1967 г.

ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

АЛЕКСЕЙ СУРКОВ — **Пятьдесят неповторимых лет,** стихотворение 3

КАЙСЫН КУЛИЕВ — **Герои гор,** стихотворение. Перевел с балкарского Н. Гребнев 4

АРКАДИЙ КУЛЕШОВ — **Из цикла «На передовой»,** стихи. Перевел с белорусского Яков Хелемский 6

СЕРГЕЙ НАРОВЧАТОВ — **Рожденье** (1919 г.), стихотворение 9

С ВЕРШИНЫ ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЯ

ВЕЛИКОЕ СОДРУЖЕСТВО НАЦИЙ — Беседа с Председателем Совета Национальностей Верховного Совета СССР Ю. И. ПАЛЕЦКИСОМ 11

ЭКЗАМЕН ПЕРЕД БУДУЩИМ — Беседа с заместителем председателя Госстроя СССР И. А. Гашчевым 18

РАСУЛ ГАМЗАТОВ — **Мой Дагестан** (Продолжение). Перевел с аварского Вл. Солоухин 27

А. БАРТОВ — **Побег из колчаковской тюрьмы.** Предисловие А. Твардовского 77

АННА ЗЕГЕРС — **Тот самый голубой цвет.** Перевела с немецкого В. Станевич 87

ОЧЕРКИ НАШИХ ДНЕЙ

Е. ПОЛЯКОВА — **Большая Москва, Медведково...** 135

ДНЕВНИКИ. ВОСПОМИНАНИЯ

ОКТЯБРЬ, 1917 — **Воспоминания А. А. Игнатьева, А. Г. Соловьева, Е. Е. Шарова, Б. Е. Этингофа, А. П. Спундэ** 165

И. РАНЕВСКИЙ — В революционном Петрограде 199

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗВЕСТИЯ СОВЕТОВ ДЕПУТАТОВ ТРУДЯЩИХСЯ СССР»
Москва

СОДЕРЖАНИЕ (продолжение)

Стр.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

ИЗ ПЕРЕПИСКИ ТРУДЯЩИХСЯ С В. И. ЛЕНИНЫМ. Публикация И. Смирнова 224

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Л ПОЛЯК — **Человек и история** (Страницы советского эпоса) 230

КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Литература и искусство 248

М. Рощин. Главная книга.— **Н. Штейн.** Курако и другие герои А. Бека.— **О. Михайлов.** У начала советской журналистики.— **С. Кармалита.** «Из реки по имени — «факт»...»

Политика и наука 263

С. Семанов, В. Старцев. Десять шагов революции.— **В. Кабанов.** Крестьянские мемуары — **Бор. Шабалин.** Путь завода.— **М. Константинов.** Эстафета революционной борьбы.— **Ф. Светов.** Записки революционера.— **Людмила Зак.** Рыцарь интернационализма.

КОРОТКО О КНИГАХ — История СССР с древнейших времен до наших дней.— Голос великой революции.— Н. Е. Буренин Памятные годы.— Николай Чуковский Пятый день.— И. Дубинский. Контрудар.— Сергей Марков. Топаз.— Ф. И. Хасхачих. Вопросы теории познания диалектического материализма.— А. В. Фадеев. Идейные связи и культурная жизнь народов дореформенной России.— Рабочий класс Африки.—В. Гоффеншефер. Из истории марксистской критики Поль Лафарг и борьба за реализм.— Рядом с героями.— Н. И. Наковник. Охотники за камнями.— А. Я. Гуревич. Походы викингов.— Л. Дж. Милн, М. Милн. Чувства животных и человека — Н. Н. Болховитинов. Становление русско-американских отношений. 1775—1815.— Юрий Алянский. Театр в квадрате обстрела.— Времена Хокусая. Сборник японской научной фантастики 276

КНИЖНЫЕ НОВИНКИ 287

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Л. ПОЛЯК

★

ЧЕЛОВЕК И ИСТОРИЯ

(Страницы советского эпоса)

История постучала в окно:
Так распахни же его.

Эдуард Багрицкий.

1

«Перепутывание истории и романа, без сомнения, вредит первой и... не возвышает истинного достоинства последнего, т. е. романа»,— писал в шестидесятых годах П. А. Вяземский в своих воспоминаниях.

Почти в то же время Лев Толстой, работая над «Войной и миром», широко вводит в свой роман историю. Однако в сознании писателя исторический замысел существовал еще независимо от «замысла характеров».

В письме к А. Фету Л. Толстой, жалуясь на трудности, возникшие у него в период работы над «Войной и миром», писал: «Кроме замысла характеров и движения их, кроме замысла столкновений характеров, есть у меня еще замысел исторический, который чрезвычайно усложняет мою работу и с которым я не справлюсь, как кажется. И от этого в 1-й части я занялся исторической стороной, а характер стоит и не движется».

Несмотря на эти жалобы, субъективную неудовлетворенность писателя, объективно Толстой, как известно, великолепно «справился» со своим большим эпическим замыслом, и разрыва между движением характеров и исторической стороной в «Войне и мире» не произошло. Но любопытно само противопоставление писателем этих двух планов — характерологического и исторического. Характеры, динамика их — и исторический процесс представляются художнику как некие разъединенные, изолированные начала, как своего рода несообщающиеся сосуды.

Для художника социалистического реализма такого противопоставления в принципе не существует. Соотнесение человека и истории, судьбы личности и народа лежит в основе идейно-философской концепции любого подлинного романа-эпопеи.

Есть и другая особенность советского эпоса. Отражая героику революционной действительности, процесс созидания истории, сознательное творчество народных масс, эпическое произведение становится своеобразным историческим романом о настоящем.

В свое время В. И. Ленин считал, что литераторы-публицисты должны «писать историю современности». Эту задачу в известной мере выполняют и литераторы-художники.

Роман-эпопея с его исторической насыщенностью, с его обычно точной хронологической датировкой, с включением в качестве действующих лиц исторических персонажей без всякой зашифровки, под их подлинными именами (хотя бы и в качестве второстепенных героев) становится произведением в какой-то мере историческим.

«Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» Алексея Толстого, «Последний из удэге» А. Фадеева, «Россия, кровью умытая» А. Веселого, «Падение Парижа», «Буря» и «Девятый вал» И. Эренбурга, трилогия К. Федина и более скромные по объему произведения, как, например, «Железный поток» А. Серафимовича, «Чапаев» и «Мятеж» Д. Фурманова,— это все исторические книги

о недалеком прошлом, иногда о настоящем, о современной художнику действительности. Но своеобразие их — при всем тематическом, сюжетном и стилевом различии — в воссоздании этой действительности в историческом аспекте.

«Сегодняшний день — в его законченной характеристике — понятен только тогда,— писал А. Н. Толстой в статье «О том, как нужно обращаться с идеями»,— когда он становится звеном сложного исторического процесса».

Ту же мысль об историческом подходе к современности развивал С. Эйзенштейн, обращаясь к искусству кинематографа, считая основой его «глубокое ощущение всякого мгновения нашего повседневного активного бытия, как факта величайшего исторического значения...».

«...«Снято» представление о том,— писал далее Эйзенштейн,— что история есть что-то свершавшееся когда-то прежде, а сегодняшний день — это нечто, лишь питающееся достигнутым в прошлом...

Ощущение всемирно-исторического значения советской созидательной и творческой ежедневности и есть то основное и главное, что чувствуется с особой отчетливостью за жанровым и тематическим многообразием произведений...»

Прошлое, профильтрованное временем, рассматриваемое сквозь призму настоящего, обычно вырастает в наших глазах. Ушедшее, оно уже поднято над уровнем обычного и повседневного. Отодвинутое на далекое расстояние, это прошлое приобретает особую значимость, подобно тому как величие горной громады постигается издалека.

Одной из новаторских черт советского эпоса является то, что отраженное в нем историческое *настоящее* предстает во всей его значительности. Осознание исторической роли современности, ее героического характера является одной из отличительных черт советской литературы вообще и советского эпоса в частности.

Подход к современной действительности как к факту истории, как к одному из звеньев исторического процесса определил своеобразие не только романа-эпопеи, но и многих значительных произведений советской литературы, в которых грань между историческим романом о далеком прошлом и романом о современности становится гораздо более условной, чем в литературе XIX века.

Трудно предположить, чтобы кто-нибудь назвал романы Гончарова, Тургенева, Чернышевского или «Анну Каренину» и «Воскресение» Льва Толстого историческими романами, несмотря на то, что «современная история» в той или иной степени присутствует в них. Между тем «Мать» М. Горького, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Поднятая целина» М. Шолохова находятся как бы на грани исторических произведений. Не случайно многие из них самими авторами, а иной раз и критиками, литературоведами возводятся в ранг исторических романов.

Но если современный роман обычно воссоздает историю нынешнего дня в действиях и судьбах отдельных героев, то роман-эпопея отражает судьбы целых классов, больших общественных групп, судьбы народа, нации в критические часы истории, вбирая одновременно и микромир своих героев. «Эпическое творение», писал Томас Манн, наряду с «титаническим миниатюризмом» в то же время «ни на миг не упускает из виду целое».

Дыханием истории овеяно эпическое повествование о настоящем, в котором человек становится творцом нового общества. Из исторического опыта современности, из недавнего, еще «дымящегося прошлого» черпает автор романа-эпопеи свои сюжеты. Тяготение к большим эпическим произведениям, к романам, перерастающим в эпопею, определяется стремлением писателя социалистического реализма познать жизнь в развитии, отдать себе ясный отчет в том, какие силы определяют поступательный ход истории, убыстряют ее движение и какие, наоборот, тормозят, задерживают рост того, что имеет за собой будущее.

Специфика советского романа-эпопеи в его лучших образцах заключается в воссоздании *движущейся истории*, истории в ее революционном развитии, в ее поступательном ходе. Недаром А. В. Луначарский в одном из своих докладов, определяя сущность и характер советского искусства, сказал: «Наш реализм сугубо динамичен».

Встреча истории с романом произошла еще в XIX веке и в русской и в мировой классике. Идеями историзма пронизана современная прогрессивная зарубежная литература. Включение истории в роман о современности в более узких или широких масштабах не есть художественное открытие советских романистов.

Однако в советской литературе принцип

этот проводится значительно последовательнее и шире, чем когда-либо прежде.

А. М. Горький называл художественную литературу «спутницей истории», имея в виду, в частности, современную литературу. Алексей Толстой неоднократно призывал советского писателя «стать историком и мыслителем». Искусство в наши дни тесно соприкасается с искусством истории, говорил еще в двадцатых годах Всеволод Иванов.

2

История в советском эпосе дана в движении, в развитии. В этой перспективности исторического процесса, запечатленного лучшими художниками социалистического реализма, и заключается тот внутренний оптимизм советской литературы, который является одним из ее отличительных признаков.

Вот почему даже трагические финалы не создают ощущения безнадежности, безвыходности, роковой обреченности.

Трагически сложилась судьба Григория Мелехова, трагически завершается путь шолоховского героя, выброшенного из жизни, одинокого в этом «огромном, сияющем под холодным солнцем мире». И тем не менее эти трагические ноты, усиливающиеся к концу эпопеи, как бы перекрываются утверждением торжества, силы и мудрости народа-победителя, вечной обновляемости жизни.

За «хмурым утром», принесшим неисчислимые страдания народу, уже вырисовывается сменяющий его новый день, в который вступает вместе с героями книги Алексея Толстого и вся страна, освобождающаяся от мучительных тягот войны и интервенции.

С идеей непрерывного движения истории связаны в романе-эпопее «открытые концы», «неразвязанные финалы», «неокругленные сюжеты». Такого рода концы гораздо реже встречаются в русском классическом романе. Для романов Тургенева, Гончарова характерны замыкающие финалы-эпилоги, в которых подводится итог жизненным судьбам основных героев.

«Открытость» финала присуща эпопее Льва Толстого «Война и мир», с необычайной силой передающей движение самой жизни, ее текучесть, динамичность. Эту особенность «Войны и мира» уловил Р. Роллан, который отметил, что «последняя дверь» в романе «так и остается открытой». И далее: «...Уже при этом первом чтении я смутно чувствовал: произведение не начинается и не кончается, как сама жизнь. Да оно и есть жизнь, всегда движущаяся».

Горький, как известно, не успел закончить «Жизнь Клима Самгина». Но тем не менее он наметил концовку, которая должна была завершать книгу. Приезд Ленина в Россию и одновременно смерть Самгина — таков должен был быть, по замыслу писателя, финал эпопеи.

«Л е н и н.

Он как-то врос в толпу, исчез, р а с т а я л в н е й, но толпа стала еще более грозной и как бы выросла».

Эта же толпа раздавила Самгина.

«С[амгин]

...Кровь текла из-под шапки и еще откуда-то, у ног его росла кровавая лужа, и казалось, что о н т а е т» (разрядка моя.— *Л. П.*).

Растаявший в кровавой луже Самгин — такова судьба не только его, но и всех его «соратников».

Ленин, вросший в толпу, растаявший в ней, но придавший ей силу, могущество и грозность,— таков «открытый финал» книги, запечатлевший поступательный ход истории.

Перспективность романа-эпопеи Алексея Толстого тоже в какой-то мере подчеркивается финалом. Определились судьбы четырех основных героев, после мучительных «хождений по мукам» нашедших друг друга и одновременно свое место в жизни. Но «открытым окном» в будущее остается дальнейшая судьба народа, страны, мира.

Непрерывность движения истории, истории, которая никогда не имеет конца, демонстрирует и «Тихий Дон» Шолохова. Трагически завершается судьба Григория Мелехова, а его сын, по всей логике романа, не повторит судьбы отца и не останется на обочине жизни.

Есть какая-то внутренняя перекличка в финалах «Тихого Дона» и многотомного романа Роже Мартен дю Гара «Семья Тибо».

Последняя строчка этого романа — лаконичная, но одновременно емкая запись в дневнике умирающего Антуана Тибо: «Жан-Поль». Это за ним, за Жан-Полем, сыном бунтаря Жака, который своему обществу, своему классу всегда говорил «нет»,— будущее [1]. Но в отличие от «Тихого Дона», где

[1] Об «открытом» конце романа «Семья Тибо» Ромен Роллан писал его автору: «В последней строке — последнее слово надежды, возобновления: ребенок,— точно закрываешь «Войну и мир».

жизнь Мишутки, по всей видимости, сложится иначе, чем трагическая жизнь Григория, в эпопее французского романиста маленький Жан-Поль будет продолжать дело своего отца, будет твердо нести выпавшее из его рук знамя.

Так по-разному завершаются книги, призванные отразить историческую поступь своего времени. Так на крутых поворотах истории эпопея оказывается как бы прологом будущего.

3

Любопытно, что почти все значительные романы-эпопеи задуманы были сначала их авторами в гораздо более узком, скромном плане, в замысле своем не всегда поднимаясь до высоты событий. И только в процессе работы художник, овладевая сложнейшим материалом, вживаясь в него, создавал монументальные произведения.

Из ранних набросков, из неосуществленных замыслов романа «Жизнь г. Платона Ильича Пенкина» (девяностые годы) и более позднего «Записки доктора Ряхина», в центре которых должен был стоять предшественник Клима Самгина — интеллигент-мещанин, убежденный в своем превосходстве над другими, выросла в дальнейшем эпопея Горького.

Но даже тогда, когда писатель обратился уже непосредственно к созданию «Жизни Клима Самгина», он еще мыслил свое произведение в значительно менее широком плане, только как «историю пустой души» (таково было первоначальное заглавие). Не соответствует философскому смыслу и масштабу эпопеи и более поздний подзаголовок: «Хроника за сорок лет». Постепенно эта историческая хроника превратилась под пером художника в летопись четырех десятилетий, спаянную единством философско-исторической концепции.

Значительные изменения в сторону расширения замысла претерпел роман-эпопея Михаила Шолохова «Тихий Дон». Сам писатель рассказывает об этом следующее: «Начал я писать роман в 1925 году. Причем первоначально я не мыслил так широко его развернуть. Привлекала задача показать казачество в революции Начал я с участия казачества в походе Корнилова на Петроград... Донские казаки были в этом походе в составе третьего конного корпуса... Начал с этого... Написал 5—6 печатных (листов.— *Л. П.*). Когда написал, почувствовал: что-то не то... Для читателя останется непонятным — почему же казачество приняло участие в подавлении революции? Что это за казаки? Что это за Область Войска Донского? Не выглядит ли она для читателя некоей terra incognita?..

Поэтому я бросил начатую работу. Стал думать о более широком романе».

От ограниченного известными рамками романа «Донщина» к монументальной книге о народе — таково движение замысла «Тихого Дона».

«Первую книгу «Сестры»,— вспоминал А. Н. Толстой,— я начал писать в середине июля 1919 года и закончил ее осенью 1921 года. Я не думал, что она развернется в трилогию. Но по мере того, как я писал, развертывались события в России, и мне становилось ясно, что нельзя ставить точку на этой книге, что это начало большой эпопеи».

Эпический замысел чувствовался уже и в первой книге трилогии. Идея родины, национальной независимости, национальной гордости объединяет роман «Сестры», посвященный четырем интеллигентам, у которых на пути их поисков «неленного», вечного счастья вырастают препятствия, связанные с трагедией народа. Но в полный голос историко-эпическая тема зазвучит только в двух последних книгах романа, вылившихся уже в эпическое повествование о путях родины и народа в революции. И тогда камерное заглавие первой части — «Сестры»— сменится более обобщенными, эпическими — «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро».

Точно так же первоначальный замысел «Последнего из удэге» Фадеева был значительно уже его воплощения в последней, правда тоже незавершенной, редакции: он связан был исключительно с историей маленького народа удэге, у которого сохранился еще родовой строй. Но постепенно рамки романа раздвинулись и его проблематика, сюжет, характеры приобрели эпический размах.

В том же духе, в духе насыщения историей, шло развитие замысла трилогии Константина Федина. Зарождение этого замысла относится к 1936 году. «Я сделал тогда,— пишет Федин,— первые записки к будущему большому роману, который представлялся мне романом об искусстве, скорее всего — о театральном искусстве, вероятно — о женщине-актрисе, о ее развитии с детских лет до славы и признания.

Ее родина, ее страна, ее искусство, а с ними меняется она сама. Ее город сверкает чистотой света и снегов.

Впоследствии я не переставал возвращаться к этому замыслу. Героиня то уступала место новым предполагаемым героям, то двигалась вперед, сотни обстоятельств ее жизни уводили меня в разные стороны, записки мои умножались, папка, в которой они хранились, была названа мною «Шествием актеров».

Но пришла война. Роман был отодвинут. Неслыханные события пересмотрены сознанием, обогащенным великим историческим опытом.

Когда в начале 1943 года я снова взял в руки и перечитал свои записки, я увидел весь роман иными глазами. Все как бы стало с головы на ноги. Первоначальная тема искусства показалась мне лишь одним из мотивов. На первый план выступило нечто более значительное. Это была тема истории».

Великий исторический опыт страны (в данном случае вторая мировая война) требовал от художника выйти за рамки камерной темы, прислушаться к гулким шагам истории.

Таким образом, есть какая-то закономерность в том, что авторы больших эпических произведений начинали нередко с романа, ограниченного сравнительно узкими рамками, и постепенно, под влиянием больших задач эпохи, под влиянием действительности, полной драматических неожиданностей, под влиянием сложности социальной истории, переходили к созданию монументальных полотен. Жанр традиционного романа оказывался тесным для воссоздания больших исторических событий, сложной, многогранной действительности.

4

«Монументальным реализмом» назвал, как известно, Алексей Толстой творчество художников, тяготеющих к большим формам, передающих великий размах революции. С идеей «монументального реализма» перекликается известное высказывание М. Горького: «Действительность — монументальна, она давно уже достойна широких полотен, широких обобщений в образах». Теперь читатель «тоскует по широкому синтезу»,— говорил о своих впечатлениях А. Воронский.

Обращение к монументальному искусству, подсказанное эпохой, было связано с явно выраженным стремлением советских писателей уже в первую половину двадцатых годов осмыслить огромный исторический опыт народа, полученный в годы революции и гражданской войны.

Тенденция к широкой эпичности, тяготение к героическому эпосу начали проявляться во всех жанрах, не только в прозе, но и в поэзии и в драматургии тех лет.

Романтико-героическая поэма «150 000 000» В. Маяковского открывала собой поэтическую историю Октябрьской революции. И разве не поэтический эпос представляет собой в двадцатые годы «Дума про Опанаса» Багрицкого, «Улялаевщина» И. Сельвинского, «Главная улица» Демьяна Бедного, «Семен Проскаков» Н. Асеева, «Поэма о 26» и «Анна Снегина» Сергея Есенина и многие, многие другие. И даже Б. Пастернак, лирик по своему складу, по всей своей художественной сути, художественному мышлению, выступает с поэмами «1905 год» и «Лейтенант Шмидт». «Я считаю,— писал Б. Пастернак в 1927 году,— что эпос внушен временем, и поэтому в книге «1905 год» я перехожу от лирического мышления к эпике, хотя это очень трудно».

Эпическая струя «врывается» и в советскую драматургию. Драматургический эпос рождался в первые годы после Октября в формах народных зрелищ, массового действа, которые должны были совершаться не на сценических площадках, ограниченных театральной рампой, а под открытым небом, на городских площадях.

В неопубликованном дневнике 1920 года К. Тренева есть примечательная запись: «Написать эпопею, большую симфонию».

И хотя драма-эпопея и не была написана, но тенденция к «эпопейности», несомненно, сказалась в двадцатых годах и на пьесах К. Тренева, В. Билль-Белоцерковского, Вс. Иванова и ряда других драматургов.

Многоплановая композиция, параллельные сюжетные линии, не всегда пересекающиеся, ослабленность интриги, обилие народно-массовых сцен, оттеснение ведущих героев массовыми, историческая хроникальность, акцент на социальной атмосфере — эти все признаки, иной раз даже чисто внешние, отражали ту же эпическую направленность драматургии, отвечающую запросам времени и по-разному воплощавшуюся в различных жанрах.

Для К. Тренева, по его словам, в пьесе

«Любовь Яровая» важнее всего было создать политический и социальный фон, а уже на нем драму героини и героя. «Поэтому же в пьесе большое место отведено ряду персонажей, которых можно выбросить без ущерба для интриги пьесы. Но нельзя сделать этого без ущерба для идеи пьесы».

Эпическое начало особенно усиливается в драматургии тридцатых годов, в частности в пьесах Всеволода Вишневского и Н. Погодина — убежденных сторонников масштабной, многоплановой пьесы, пьесы антипсихологической. В этой связи интересно следующее высказывание Вишневского о замысле «Первой Конной»: «Будет в пьесе масса, и в ее потоке, в отображении жизни глубоко знакомых мне людей-фронтовиков, на минуту-другую пусть покажется «индивидуум». Но при этом не интересна личная драма Ивана, Петра, Сидора. Интересно м е с т о Ивана, Петра, Сидора в марше, в бою, в действии».

Одностороннее понимание эпичности у Вишневского мстило за себя: стертость характеров, пренебрежение к внутреннему миру героев — результат тяготения драматурга к монументальному эпосу. Но такова была ярко выраженная в тридцатых годах тенденция сторонников монументальной драмы, противостоящей драме камерной, драме психологической.

Обращение к монументализму не является, естественно, привилегией одной только художественной литературы. В частности, героический пафос действительности нашел свое отчетливое выражение в монументальном изобразительном искусстве, в котором работали такие художники, как Е. Лансере, В. Фаворский, Л. Бруни, А. Дейнека и другие.

Характерно, что во второй половине тридцатых годов это тяготение к монументализму приводило часто к ложной патетике, к внешней декоративности, неоправданной пышности, не имеющих ничего общего с гражданской страстностью революционного искусства.

Монументальная живопись, отражающая всегда социально значительное в жизни народа, тяготеет к максимальной обобщенности. Но не всегда произведение монументальное, масштабное по форме монументально и по содержанию. И с другой стороны, монументализм может быть присущ и станковой живописи, обогащенной большой эпической темой.

Лансере называл монументальностью «величавость, грандиозность выражения в пластике сильнейших положений или переживаний», независимо от того, в каких формах она воплощается.

Так каждое искусство в зависимости от своей специфики отражает величие времени, подсказывающего художнику обращение к эпическим жанрам, революционно-героическому эпосу.

5

С особой силой, со всеми своими достоинствами и недостатками монументализм проявился в советской прозе.

Расцвет монументальных жанров относится к двадцатым—тридцатым годам, когда грандиозность совершившегося переворота, мощность творческого созидания заставляла художников слова искать новых форм в искусстве.

Своего рода зародышем будущего романа-эпопеи о советском народе-победителе, участнике героической и одновременно многострадальной истории, вершителе судеб ее, явилась проза Малышкина, Серафимовича, Артема Веселого. Своими произведениями эти писатели проложили дорогу монументальному эпосу Шолохова, Алексея Толстого, Фадеева и других.

Повесть Александра Малышкина «Падение Даира», посвященная штурму Перекопа, передавала гул движущихся «множеств», хлынувших «ощетинившимся потоком» на своих врагов. Перекличка с древним национальным памятником героического эпоса — «Словом о полку Игореве» («Как это? Русь, уже за шеломянем еси?..») — подчеркивала эпический замысел произведения.

Повесть Малышкина — это своеобразная эпопея-легенда. Близость «Падения Даира» к поэтическому легендарному эпосу отмечал в свое время еще А. Воронский: «Повесть написана с какой-то особой натянутостью нервов, и вместе с тем автор сумел придать ей характер эпоса, отчего памятные дни уже уходят в седую быль прошлого, героического, уже окутанного дымкой, саг, сказаний и легенд».

И действительно, легендарна и волшебная, блаженная страна Даир, легендарен и сказочно-былинный командарм, овеяны легендой и все эти бойцы («сто тысяч топчущих ног»), «становье орд, идущих завоевывать прекрасные века», мечтающие о

«брезжущем в потемках рае», окутано легендой и само рождение в «огненной слепоте» нового мира «из смрадных кочевий, из построенных на крови эпох...».

И одновременно в это легендарное повествование вкраплены подлинные исторические документы, военные приказы, сводки, воззвания, телеграммы. Да и вся повесть построена, как известно, на исторически достоверном факте — на штурме Перекопа.

В поэтическом сказании об этой героической странице гражданской войны как бы таится зародыш эпопеи с ее исторической конкретностью и документальностью.

Как новое слово в прозе первой половины двадцатых годов, несмотря на отчетливую преемственность традиций, в первую очередь традиций автора «Тараса Бульбы», прозвучал «Железный поток» А. Серафимовича (1924).

Неудовлетворенный своей деятельностью в первые годы Октября, деятельностью очеркиста, автора небольших рассказов, зарисовок, фельетонов и корреспонденций, писатель ищет новых форм для отражения героической действительности, для создания художественного синтеза.

«Какой-то нужен размах, размах хоть в каком-нибудь соответствии с тем, что гигантски творилось среди развалин, обломков старого, которое выкорчевывалось... Но и в литературе нужно было как-то широко захватить»,— пишет А. Серафимович в своей статье-комментарии к «Железному потоку». Ответом на эти творческие искания и явилась сжатая по объему эпопея «Железный поток», лишенная многоплановости, многогеройности, характерных для большого эпического жанра.

Перед нами скорее эпопея-поэма, написанная как бы на одном дыхании, овеянная романтическим пафосом, пронизанная единой идеей. Эта идея — героический взлет, поистине творческое перерождение народа в один из трагических моментов его многотрудной истории. Преследуемая по пятам сильным и жестоким врагом, смятенная, растерянная, хаотическая масса, не слушающаяся своего вожака, митингующая толпа превращается в железную когорту, в несокрушимую силу, активную и требовательную, способную творить сказочные чудеса.

Достоверная история Таманского похода, положенная в основу сюжета «Железного потока», приобрела эпические масштабы. И характерно, что эта короткая повесть об одном частном эпизоде гражданской войны, об одном герое — вожаке таманцев Кожухе — благодаря общему эпическому замыслу вылилась в сжатую эпопею народной борьбы.

«Отрезанные неизмеримыми степями, непроходимыми горами, дремучими лесами, они творили — пусть в неохватимо меньшем размере,— но то самое, что творили там в России, в мировом, — творили здесь» (подчеркнуто мною. — *Л. П.*).

«Железный поток» вмещал в себя основное содержание революции, передавая неслыханное напряжение борьбы народа за свою свободу, независимость, за право в полную меру своих сил жить на земле, и это придавало небольшому по объему, однолинейному по сюжету произведению эпически-монументальный характер.

И хотя мечта писателя включить «Железный поток» в грандиозную эпопею под названием «Борьба» так и не осуществилась, но Серафимович вошел в советскую литературу как создатель героического эпоса, как автор эпопеи о революции и гражданской войне, о народе, преображенном этой революцией.

6

Общую тенденцию развития советской литературы этих лет с присущей ему точностью выразил Д. Фурманов, сказав: «Необходимы эпические произведения вровень эпохе».

Характерно, что свои художественно-документальные повести «Чапаев», «Мятеж» и ряд очерков, посвященных героям гражданской войны, произведения, далекие от большого эпического жанра, построенные на фактах, дневниковых записях, строгих документах, Фурманов хотел включить в задуманную им героическую эпопею.

«...Стану писать эпопею гражданской войны: это уж в форме романа»,— делится автор «Чапаева» своими будущими планами с А. М. Горьким.

Вплотную к замыслу большой книги, подлинной эпопеи о многомиллионной массе, захваченной вихрем революции, о раскованности народной стихии, уже в начале двадцатых годов подошел Артем Веселый.

«В одно, как говорится, прекрасное утро,— рассказывает писатель (речь идет о весне 1920 года.— *Л. П.*),— на перегоне от Тихорецкой к Екатеринодару, я поднялся чуть свет, выглянул из окна купе и — ах-

нул. И — сердце во мне закричало петухом! На фоне разгорающейся зари, в тучах багровеющей пыли двигалось войско казачье — донцы и кубанцы — тысяч десять... Считанные секунды и поезд пролетел, но — образ грандиозной книги о гражданской войне во весь рост встал в моем сознании... Первые годы я употребил на сбор материала. У меня скопились груды чистейшего словесного золота, горы книг. Материал подавлял меня, его хватило бы и на десяток романов. Я не мог справиться с хлынувшим на меня потоком. Только спустя четыре года я начал писать книгу...»

Эту книгу — «Россия, кровью умытая», — над которой писатель работал вплоть до 1936 года, ему не удалось закончить. Артем Веселый назвал ее «фрагментом», включив в свое произведение, кроме ряда глав, связанных некоторыми общими героями, и ряд самостоятельных новелл, и написанную ранее повесть «Страна родная», и рассказ «Дикое сердце».

Сама структура книги Веселого, представляющей собой сцепление не всегда связанных между собой эпизодов, давала возможность автору широко раздвинуть рамки своего повествования. «Россия, кровью умытая» фрагментарна не только потому, что она осталась недописанной, незавершенной, но и по самому своему замыслу, по принципу построения, отказу от единого сюжета, от истории героя.

Это гигантская панорама России первых лет Октября, России мятежной, взъерошенной, вздыбленной, разбуженной революцией, когда «народилась молодая свобода в полной форме», когда «все петли и узлы полопались».

В отличие от «Железного потока» с его точной соразмерностью частей, внутренней концентрированностью Артем Веселый создал другой тип эпопеи, эпопеи, написанной размашистой кистью, широкими мазками, обрывисто, нерасчлененно, фрагментарно.

«Россия, кровью умытая» — свободное повествование, как бы часть огромного полотна, воссоздающего Россию солдатскую, деревенскую, партизанскую, городскую, революционную, Россию 1917—1920 годов. Это страна, охваченная угаром собраний и сходок, это Россия, митингующая на вокзалах, железнодорожных путях, в паровозных будках, на узловых станциях, в вагонах, теплушках, на городских площадях, деревенских улицах, станичных окраинах, в хатах, у костров, в пыльных степях. Книга Артема Веселого говорит о том времени, когда «митингование», по словам Ленина, представляло «настоящий демократизм трудящихся, их выпрямление, их пробуждение к новой жизни».

Факты и события даны в эпопее Веселого в постоянном движении, в неустанном беге времени, в вечной динамике:

«Стучали
колеса
сыпались
станции
лица
дни
ночи...»

«Солдаты в вагонах, солдаты на вагонах, солдаты на буферах и так по шпалам шайками текли. По дорогам в телегах и на линейках скакали казаки, хуторяне, бабы, шли старые и малые — с бутылками, четвертями, с ведрами, кувшинами, будто на Иордань за крещенской водой».

В этой связи любопытна одна из записей писателя, которую мы находим в набросках к плану романа: «Октябрь — страна срывается с якорей и на всех парусах устремляется в море гражданской войны».

Эта динамичность эпопеи Артема Веселого соответствовала революционным темпам эпохи, отвечала ее стремительному движению, ее рывку к будущему. Недаром «державным шагом» вперед и вперед идут двенадцать красноармейцев Блока, недаром «движутся, движутся, движутся» цепи людей по Главной улице Демьяна Бедного, и, мечтая о будущем, где «счастье, хлеб и вечера, как золотистая рожь», уже не просто движутся, а летят, точно на крыльях, красные полчища в «Падении Даира».

И, может быть, с особой силой эта динамика эпохи, когда сдвинулась с насиженного места застывшая было в своей дремоте царская Русь, обнажена в «Железном потоке» Серафимовича, где непрерывно движущийся людской поток («льется черный человеческий поток», «растекается людское море») символизирует революционное преображение народной массы, постепенно превращающейся в монолитную, железную, сплоченную силу.

Поэтизируя стихийную вольницу, воспевая «мятежный пляс раскованного огня», Артем Веселый, как и Блок в «Двенадцати», как и Бабель в «Конармии», видел за ди-

ким всплеском народной стихии, за бесшабашным разгулом гневную волю борцов, горячо защищающих народную правду. «И в огонь пойдем, и в воду пойдем, а от своего не отступимся».

В этой железной революционной воле масс, героически-самозабвенно преданных революции, жертвующих во имя ее самым драгоценным — своей жизнью,— и заключается основной пафос эпопеи Артема Веселого.

7

От сжатой эпопеи-легенды («Падение Даира»), от эпопеи-поэмы («Железный поток»), от широкой, размашистой «событийной эпопеи» Артема Веселого, включающей не один героический эпизод народной борьбы, как у Малышкина и Серафимовича, а целую цепь событий из жизни народа,— советская литература шла к созданию эпопеи-романа с отчетливо выраженным сюжетом, в котором личности принадлежала уже первенствующая роль. Не только на столкновении социально-антагонистических сил, но и на столкновении характеров, исторически и социально объясненных, строится советский роман-эпопея.

Роман-эпопея в идеале — это не механическое объединение двух жанров, а синтетическое их слияние. Роман-эпопея — это, с одной стороны, роман, раздвинувший свои рамки, разросшийся до эпопеи, а с другой стороны — эпопея, включившая в себя роман. В этом диалектическом единстве — суть этого жанра.

Еще Бальзак говорил, что современное искусство «позволяет создавать эпопею в романе и роман в эпопее».

В лучших произведениях советского эпоса наряду с образом массы или, вернее, оттеняя и дополняя этот образ, возникают большие, монументальные характеры, люди с их индивидуальными, неповторимыми судьбами, с их страстями, переживаниями, поступками, действиями.

8

Для русского романа прошлого века характерно отступление от традиционного типа западноевропейского романа с его устоявшимися, каноническими формами.

Нарушали каноны жанра и Пушкин, создав свободный «роман в стихах», и Гоголь, назвавший «Мертвые души» поэмой, и Лермонтов, автор романа «Герой нашего времени», представляющего по существу цикл сцепленных между собой новелл.

Работая над «Войной и миром», Л. Н. Толстой был обеспокоен тем, что его «писанье не подойдет ни под какую форму, ни романа, ни повести, ни поэмы, ни истории».

Ощущая постоянно в своем творчестве отступление от традиционных жанров, автор «Войны и мира» замечал: «История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного». Толстой, имея в виду опять-таки западноевропейский роман, говорил, что «русская художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой».

Интрига, по мысли писателя, отнюдь не является основополагающим законом жанра. «Мы, русские,— заключал он,— вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе».

В каком-то отношении нарушением традиционного жанра романа является и советский роман-эпопея с его свободной композицией, с его вольным пересечением исторического и личного плана.

В книгах Горького, Ал. Толстого, Шолохова история становится элементом структуры романа, получая разнообразное воплощение в зависимости от замысла автора, от его индивидуально-стилевой манеры, от всей архитектоники произведения.

Органическое включение истории в ткань романа характерно прежде всего для Горького. В романе «Дело Артамоновых», представляющем своего рода подступ к масштабной эпопее тридцатых годов, вся история разных поколений артамоновского рода как бы символизирует реальную историю, историческую судьбу буржуазии. Параллельно в романе намечена пунктиром история рабочей семьи Морозовых. В то время как род Артамоновых стремительно катится вниз, семья Морозовых, олицетворяющая крепнущие силы пролетариата, неуклонно подымается вверх. Немощи и бессилию одного класса противостоит крепость и здоровье другого, будущего хозяина жизни.

Иной художественный принцип лег в основу «Жизни Клима Самгина».

Здесь история на протяжении сорока лет становится по существу основным содержанием романа, его стержнем, тем возду-

хом, той атмосферой, в которой живут многочисленные герои произведения.

Среди десятков и сотен вымышленных персонажей, окружающих Самгина, то и дело выплывают исторические фигуры с их подлинными именами — Николай II, Гапон, Савва Морозов, сказительница Орина Федосова, Шаляпин, Леонид Андреев и другие.

Не только политическая история, но и история общественной мысли — идеологические споры, идейные распри, словесные поединки в литературных салонах, религиозных обществах, философских и политических кружках и т. д. и т. д.— широко демонстрируется в романе. Перерождение и ренегатство народничества, возникновение марксизма, легальный марксизм, увлечение декадентством, мистикой, черносотенство и кадетство, шовинистический угар в годы империалистической войны, созревание большевистских идей, революционной партийной мысли — все это разнообразие идеологий, философских систем, политических позиций, мировоззрений, эстетических концепций вбирает в себя эпопея Горького.

Почти все без исключения персонажи выступают как носители тех или иных идей своего времени, своеобразных «примет» эпохи.

История в «Жизни Клима Самгина» определяет и движение образов, их эволюцию. Изменения характеров диктуются в ряде случаев не столько их индивидуальными чертами, сколько воздействием самой истории на человека. Это она превращает учителя Томилина из ярого индивидуалиста и скептика в апологета православия, Марину Зотову, бывшую ученицу Кутузова, в фанатичную сектантку, вырывает Лютова, Туробоева, Тагильского из их социальной среды, омещанивает родителей Самгина и их друзей, в прошлом революционных народников, и, с другой стороны, приводит на путь революции Макарова.

Социально-исторические сдвиги, происходящие в стране, борьба идеологий, политических доктрин — это те факторы, которые далеко не всегда прямолинейно определяли в эпопее Горького движение образа.

Даже, казалось бы, статичный образ Клима Самгина, в характере которого уже с раннего детства заложено его «потенциальное предательство», имеет свою динамику, опять-таки связанную с поворотными пунктами истории. В зависимости от победы или поражения революции, от наступления реакции или революционного подъема Самгин поворачивается к нам той или другой стороной «пустой души», то обнажая до конца самгинскую сущность, то надевая на себя разнообразные маски, за которыми скрывается этот мещанин в мировом масштабе, равнодушный ко всему на свете, кроме своей бесцветной, безликой и бесталанной личности. Меняется социальная мимикрия Самгина (заигрывание с революцией, зоологический страх перед ней, наконец прямое предательство интересов народа), зависящая от переживаемого исторического момента, проясняются то одни, то другие черты в его облике.

Рядом с Климом Самгиным возникают многочисленные персонажи, появляющиеся эпизодически на страницах романа и так же неожиданно исчезающие в толпе образов.

Замысел Горького состоял в том, чтобы с помощью всей этой пестрой многоликой галереи воссоздать историческую панораму, сложную политическую, идеологическую борьбу, которая имела место в русской действительности конца XIX — начала XX века. Одни из этих персонажей связаны с Самгиным внутренним родством, обнажая и усиливая его основные черты и являясь, таким образом, как бы дополнительным средством для характеристики этого «интеллигента средней стоимости». Другие, наоборот, соотносятся с ним по контрасту. Подобного рода композиционные связи «стягивают» весь роман к единому центру, создают стройную художественную систему. Так самый жанр эпопеи с ее многоразветвленностью рождает свои особые законы композиции.

9

В трилогии Алексея Толстого «Хождение по мукам» «ходят по мукам» не только основные герои произведения — четыре интеллигента, прошедшие нелегкий путь со своей родиной, «ходит по мукам» вся Россия, весь народ.

Этот эпический замысел отчетливо намечен уже в первой части трилогии, выходящей за рамки обычного семейно-бытового романа. И уже в первой книге автора трогают не только злоключения, неожиданные радости, мучительные страдания двух сестер и любящих их героев, а, как вскрывает эпиграф к роману из «Слова о полку Игореве» («О, русская земля!»), и судьбы родины, ее национальная независимость.

Национальная гордость, русский патриотизм, не сразу правильно понятый героями книги,— один из сквозных мотивов первой части трилогии.

К концу романа «Сестры» эпическая тема России становится ведущей темой, подчиняя себе все остальные. В полемике Телегина и Рощина о судьбе России, о ее будущем фактически сосредоточивается внутренний смысл «Сестер».

По мере развертывания трилогии личные судьбы героев органически включаются в большую историю.

Композиция всех трех частей трилогии как бы проясняет соотношение частной жизни и исторической действительности. В «Сестрах» А. Н. Толстой подчеркивает их разобщенность. В то время как «Русская земля», содрогаясь от ударов войны, вступает на путь «хождения по мукам», наперекор истории, вопреки ей, вопреки всей трагической атмосфере эпохи, Телегин и Даша «в радостном безумии любви... пожелали быть счастливыми».

Рощин и Катя в грозовые дни, когда «революция в опасности», предаются мечтам о нетленном, вечном счастье, не зависящем ни от войн, ни от революций. Дальнейшая судьба этих героев — своего рода историческое возмездие за эту их внутреннюю отрешенность от общей жизни страны, от общего дела народа.

Композиция романа «Сестры» и подчеркивает этот конфликт частного и общего, личного и исторического. Поток событий идет как бы мимо основных героев, почти не задевая их. Рядом стоящие главы порой обнажают эту замкнутость личных интересов. За главой, посвященной безоблачной счастливой встрече Даши и Телегина на белом сияющем волжском пароходе, непосредственно следует другая — забастовка на механическом заводе, где работает Иван Ильич Телегин.

Глава о домашнем, ласковом, уютном мире двух сестер, почти не затронутом войной, соседствует с главою, пронизанной зловещей тревогой, недовольством солдат, чувствующих себя брошенными на произвол судьбы («Пропала Россия, продали нас...»).

Но уже к концу первой книги история все чаще напоминает о себе, все чаще врывается в жизнь героев, связывая их с трагической судьбой родины. Это сцепление частных судеб и общих, личного и исторического во второй книге подчеркивается новыми композиционными решениями. Большая часть глав «Восемнадцатого года» открывается своего рода историческими зачинами, хроникальными сводками военных событий. И в эту историческую раму как бы вставляется повествование о тех или иных персонажах. Иной раз «историческое» завершает главу, подводя общий итог событию, явлению, поведению того или иного героя. Эти исторические экскурсы порой превращаются в сухую военную сводку, носят характер деловой информации. Невольно вспоминаются при этом романы-хроники первых лет революции («Два мира» Зазубрина, «Колчаковщина» Павла Дорохова и другие), в которых еще главенствовали хроникальные материалы, регистрация исторических событий.

В последней книге трилогии хроникальность ослаблена, сочетание истории и частной жизни, действительного и вымышленного становится разнообразнее, переходы от большого исторического плана к малому более естественны и незаметны. Герои эпопеи органически втягиваются в стремительно движущуюся, несущуюся в бешеном темпе историю. Теперь они не только ее «зрители», стоящие где-то в стороне от происходящих событий, занятые своими личными переживаниями и желающие только «смотреть революцию»,— теперь они активные деятели новой жизни, «делатели» истории.

Заключительная сцена в Большом театре является своего рода композиционным завершением всего процесса приобщения частной жизни людей к не отделимой от нее великой истории. Эпилог становится прологом к будущему, когда на смену «хмурому утру» придет солнечный день.

В эпопее М. Шолохова бурная революционная история постепенно врывается в повествование о мирном существовании казачьих семей, обитающих в своих отгороженных друг от друга куренях. В первой книге в центре семья Мелеховых с ее нерушимым патриархальным укладом, с ее застывшим, замкнутым бытом.

Начиная со второй книги, как и во второй части трилогии А. Н. Толстого, судьбы героев все теснее сплетаются с историческими судьбами народа, с судьбами страны, вздыбленной Октябрем. Сложный разворот событий революции и гражданской войны закружил, словно в вихре, героев

«Тихого Дона». Их поражения и победы, их взлеты и падения даны в романе-эпопее Шолохова как исторически закономерные, обусловленные временем и той сложной драматической обстановкой, которая создалась на берегах Тихого Дона.

Историческая основа в романе Шолохова, подкрепленная документальными источниками, точными хронологическими датами, топографическими данными, нужна писателю прежде всего для того, чтобы раскрыть органическую связь человеческих и исторических судеб. Однако в такой общей форме эта связь присутствует почти в любом советском романе большого масштаба. Но в «Тихом Доне» акцент на другом — на формировании характера, и прежде всего характера центрального героя, под влиянием бурно развивающейся, стремительно движущейся истории. История в романе Шолохова интересна не столько сама по себе, как это порой имеет место в эпопее Горького «Жизнь Клима Самгина», сколько как фактор, определяющий движение характера, жизненный путь героя

Метания Григория Мелехова в поисках правды и справедливости, его напряженная нравственная жизнь, его душевные срывы и противоречия, разлад с самим собой, изломы характера, острые повороты судьбы — можно ли все это понять и объяснить вне широкого исторического контекста, вне революционной действительности, вне исторических путей родины, с которой так тесно переплелась его частная жизнь?

К. Федин в одной из своих статей, говоря о недостатках современной прозы, указывал, что в ней «герой рожден событиями повести, а не событиями истории. Мы не видим биографии его характера. Поэтому вынуждены принимать на веру этот характер, объясняемый данным эпизодом, а не всем предшествующим развитием.

...Характер литературного героя должен быть пронизан ощущением времени, из которого он вышел, должен быть историчным».

Как и Федина, Шолохова в «Тихом Доне» привлекает воссоздание «биографии характера», «характера исторического», сложного и противоречивого, но гораздо более трагического, чем у Горького и А. Н. Толстого.

Если в «Жизни Клима Самгина» и даже в «Хождении по мукам» связующим элементом сюжета являлись исторические события, то в «Тихом Доне» эту сюжетную связь осуществляет в большей степени индивидуальная «биография характера», в свою очередь зависящая от «биографии века». Исторический смысл эпохи как бы просматривается через судьбу человека, через его жизненный путь. История в романе Шолохова объясняет человека, но в свою очередь человек в какой-то мере объясняет историю.

Если в романе XIX века личность давалась главным образом во всем богатстве и разнообразии социальных связей (романы Тургенева, Льва Толстого, Достоевского и других), то в советском романе, в особенности в романе-эпопее, умножаются и усиливаются ее исторические связи. «Мы жили в эпоху, когда история бесцеремонно забиралась в нашу жизнь днем или ночью, как будто она полтавский городовой»,— пишет Илья Эренбург в своих мемуарах. И действительно, никогда еще человек не был так тесно «притерт» к истории, как в наше время. Одновременно возросла и ответственность человека перед своей эпохой, перед историей, двигателем которой он является.

Открытием классического реализма была социальная объясненность человека, установление его социальных связей, его зависимости от среды.

Художник, «затевая ткань романа,— писал Лесков,— должен быть еще и мыслитель, должен показать живые создания своей фантазии в отношении их к данному времени, среде и состоянию науки, искусства и весьма часто политики».

Автор романа-эпопеи должен быть, кроме того, и историком, он «должен показать живые создания своей фантазии» в отношении их к большой истории. Пафос исторического исследования не заменяет, а дополняет пафос социального исследования. Эта тенденция социалистического реализма с наибольшей силой и отчетливостью проявляется в жанре романа-эпопеи.

Характерно, что Фадеев, работая над «Последним из удэге», неоднократно возвращался к своему роману, обновлял и переделывал его. Он писал в 1951 году: «Я лично не удовлетворен этим романом потому, что этот роман исторический, а в нем очень мало подлинной истории. Я хочу этот роман коренным образом переработать, т. е. внести в него подлинную историю, в частности, ввести туда образ Сергея Лазо».

Но, может быть, не столько в недостаточном количестве введенного исторического материала, сколько в неорганичности соединения этой «подлинной истории», историко-философского замысла, навеянного, как известно, книгой Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства», с личными судьбами героев, взятых на широчайшем социальном фоне, в недостаточной внутренней сцепленности исторического и личного и заключалась причина глубокой неудовлетворенности писателя, так и не завершившего своей работы над книгой.

10

Что представляет собой в жанровом отношении трилогия Константина Федина? Она отнюдь не претендует на масштабность большого эпического жанра. В ней преобладает романическое начало. Сюжетная канва трилогии связана с индивидуальными судьбами героев, с их сложными взаимоотношениями, острыми конфликтами, разнообразными связями. Однако тяготение к «эпопейности» повествования дает себя знать и здесь.

Кратким вступлением, написанным в толстовской манере, раскрывающим философские взгляды автора на историю, начинается вторая часть трилогии — «Необыкновенное лето», произведения гораздо более широкого исторического масштаба, чем «Первые радости».

«Исторические события сопровождаются не только всеобщим возбуждением, подъемом или упадком человеческого духа, но непременно из ряда выходящими страданиями и лишениями, которых не может отвратить человек. Для того, кто сознает, что происходящие события составляют движение истории, или кто сам является одним из сознательных двигателей истории, страдания не перестают существовать, как не перестает ощущаться боль оттого, что известно, какой болезнью она порождена. Но такой человек переносит страдания не так, как тот, кто не задумывается об историчности событий, а знает только, что сегодня живется легче или тяжелее, лучше или хуже, чем жилось вчера или будет житься завтра. Для первого логика истории осмысливает страдания, второму они кажутся созданными единственно затем, чтобы страдать, как жизнь кажется данной лишь затем, чтобы жить».

И с этими мыслями автора перекликаются рассуждения героя трилогии — писателя Пастухова — о людях, сознательных двигателях истории. «Это — история, в которой я — действующее лицо»,— обращается он к жене. И далее: «Уразуметь, что происходящее в Петербурге, в Саратове, в Козлове и не знаю — где.. есть движение истории — это не фокус. Фокус в том, чтобы внутри этого движения найти поступательную силу. Надо быть там, где заложено развитие истории вперед...»

Пастухов произносит свой большой монолог, обращаясь к жене, в первые минуты свидания после возвращения из тюрьмы, после долгой и тяжелой разлуки с семьей. В данном случае устами героя говорит сам автор, раскрывая фактически исторический подтекст трилогии, не ограничивающейся романической интригой, разветвленным сюжетом и тяготеющей к большим масштабам, к синтезу исторического и личного.

В своем произведении К. Федин умеет воссоздать внутреннее течение истории, то, что скрывается за видимой поверхностью жизни. Так, в «Первых радостях» мы видим, как при внешнем торжестве реакции идет накопление, формирование и взлет революционных сил. История у Федина постоянно сопровождает героев, она беспокоит их, как своя личная судьба. История действует в воспоминании Дибича, о «современной истории» говорят между собой Извеков и Рагозин, разгадать тайны исторического процесса пытается Пастухов. Повествование нередко прерывается историческими экскурсами в прошлое и настоящее, история вклинивается в сюжет, дается как своеобразное обрамление тех или иных действий, поступков героя и в виде самостоятельных вставок вроде «Пролога к военным картинам» или «Эпилога к военным картинам».

Сильной стороной трилогии Федина является «историчность» самих героев, их биографий, «историчность» быта. Ставя своей задачей воскресить «образ времени», Федин останавливает внимание не столько на исторических событиях, сколько на истории характеров, на проблемах воспитания новой этики, на «картинах нравов и быта».

Рассказывая о творческом замысле будущей своей трилогии, Федин писал: «Мне хотелось бы в своей работе осуществить один из своих постоянных литературных планов:

построить роман так, чтобы время было главным действующим лицом, чтобы причина и следствие возникали и исчезали не на плоскости книжных страниц, а во временной протяженности. Картины нравов, картины быта — эти слагаемые истории представляются мне сейчас самым заманчивым жанром, и в этом жанре и будет писаться роман о годах 1910, 1919, 1934» (подчеркнуто мною.— *Л. П.*).

Впоследствии Федин несколько изменил свой замысел, отнеся последнюю часть не к 1934 году, а к годам Великой Отечественной войны. Но общая направленность трилогии, которую сам автор рассматривает как произведение историческое («...я смотрю на свою трилогию как на произведение историческое»), осталась той же.

«Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон», «Хождение по мукам» — это образцы жанра романа-эпопеи в советской литературе. Трилогия Федина по своему замыслу, по своим особенностям — произведение, в котором роман берет верх над эпопеей.

II

«Эпопея,— писал в «Сграницах воспоминаний» Николай Тихонов,— это крупное произведение, в котором обязательно участвует народ в важнейшие моменты своей истории».

Этим требованиям жанра отвечают и «Жизнь Клима Самгина», и «Тихий Дон», и «Хождение по мукам», и «Последний из удэге», и в какой-то, хотя и меньшей, степени трилогия Федина.

Однако в каждом из этих романов-эпопей участие народа в важнейшие, чаще всего переломные, моменты истории показано в разных масштабах, разными художественными средствами.

В эпоху глубоких потрясений изображена жизнь донского казачества в «Тихом Доне». Жизнь народа запечатлена не только в массовых, групповых сценах, в сценах коллективного труда в мирное время, в батальных сценах в годы гражданской войны,— она воплощена и в индивидуальных портретах, и в характерах.

Григорий Мелехов и Пантелей Прокофьевич с Ильиничной, Наталья и Аксинья, Михаил Кошевой и Дуняшка, Гаранжа, машинист Котляров, слесарь Бунчук, вальцовщик по прозвищу Валет и многие, многие другие — это все люди из народа, люди труда, поэтически воспетые автором «Тихого Дона». Отобразив в своем романе революционный путь народа, путь к большевистской правде во всех его сложных противоречиях и изломах, Шолохов одновременно с необычайной тщательностью, глубиной и точностью живописует внутренний мир героев, их мысли, их душевные дела и переживания.

Немного найдется произведений не только в русской, но и мировой литературе, где судьба человека из народа была бы представлена столь объемно и вместе с тем проникновенно, с какой-то особой, присущей Шолохову теплотой и задушевностью. Это в подлинном смысле слова книга о народе. И мучительный путь Григория Мелехова, отбившегося от белых и к красным не приставшего, запутавшегося в поисках истины, не мирящегося с железной логикой революции, отражает трагедию той части народа, которая вела длительную и нелегкую для нее тяжбу с эпохой, с историей.

В трилогии Алексея Толстого центральные персонажи, как известно, русские интеллигенты. Люди из народа (Рублев) в первой книге сюжетно изолированы от других героев, не соприкасаются ни с одним из них, кроме Телегина. По мере развертывания действия все органичнее становится взаимосвязь четырех героев-интеллигентов с героями из народа. Две сюжетные линии постепенно как бы смыкаются, подчеркивая тем самым основной идейный смысл произведения о едином пути в революции передовой интеллигенции и народа. В соотнесенности судьбы человека и судьбы народа — суть эпичности трилогии. Каждого из своих героев автор проверяет, испытывает отношением к народу, степенью близости его к народным массам. Связь с народом выводит героев-интеллигентов из узкого, камерного мирка, из петербургской уютной спаленки, из московских салонов на просторы большого мира, большой истории.

Эпическое начало, открыто выраженное в «Тихом Доне», в «Хождении по мукам» дано через изображение взаимосвязей народа и интеллигенции.

В «Жизни Клима Самгина» народные массы не только не находятся в центре повествования, как в «Тихом Доне», но даже не играют той сюжетной роли, как в трилогии Алексея Толстого. Происходящие события, пестрая гале-

рея людей даны через восприятие буржуазного интеллигента, глазами индивидуалиста-мещанина, пассивного «зрителя», хладнокровного регистратора текущей мимо него жизни. Но сама идея этого многопланового романа — идея бессилия капиталистического мира и растущей силы подымающихся народных масс — зиждется на эпической основе. Только народ способен победить Самгиных и самгинщину — таков вывод, вытекающий из всей системы образов романа-эпопеи Горького.

В «Жизни Клима Самгина» особое значение приобретают массовые народные сцены. Количественно они занимают скромное место в книге. Но рядом с рассказом о Самгине и его окружении они приобретают большой внутренний смысл, подчеркивая постепенное пробуждение революционного самосознания. Картины верноподданнических демонстраций, организованных по приказу царского правительства, сменяются сценами мощного шествия рабочих, спаянных единой целью, единой волей к победе, на похоронах Баумана, сценами баррикадных боев пятого года, революционных демонстраций в преддверии Октября. По сохранившимся наброскам финала можно предполагать, что эпопея Горького должна была завершиться сценой встречи революционного народа, осознавшего свою силу, с В. И. Лениным.

Так народная тема у Горького, разворачивающаяся на втором плане, фактически становится ведущей, обнажая стержневую идею всего романа. Книга о бескрылом индивидуалисте Самгине явилась одновременно книгой о его коренном антагонисте, о растущем народе, о народе-победителе, творящем свою великую историю.

Как видим, не обязательно, чтобы народ был главным героем произведения, чтобы он был показан крупным планом. В этом случае могут быть найдены самые разнообразные художественные решения.

Хотя главный герой горьковской эпопеи — Клим Самгин — человек, в сущности, ненавидящий народ, и хотя в «Хождении по мукам» и особенно в трилогии К. Федина основная сюжетная линия сплетена с судьбой интеллигентов, тем не менее эпичность названных произведений не подлежит сомнению. Народ в этих произведениях является основным критерием нравственной высоты, оценки не только главных, но и второстепенных действующих лиц.

12

Героем монументально-эпического искусства наряду с собирательным, обобщенным образом народа является личность, включенная в борьбу за свободу масс.

«Для личности, искренно и серьезно озабоченной свободой саморазвития,— писал А. М. Горький в предисловии к французскому изданию романа Л. Леонова «Барсуки»,— очевидно, необходимо принять участие в борьбе за свободу массы — единственной силы, действительно способной обеспечить свободу роста личности и развития «частного хозяйства ее души» до размеров всемирного хозяйства, до тех размеров, когда человек почувствует себя не человеком науки, класса, церкви, а человеком человечества».

Этого «человека человечества» и призван отразить героический советский эпос. Значительность изображенного времени сочетается в эпопее со значительностью героя.

Алексей Толстой, раскрывая сущность «монументального реализма», призывал писателей-современников «...в страсти, в грандиозном напряжении создавать тип большого человека».

Историческая масштабность не только не противопоказана изображению личности во всем богатстве ее внутреннего мира, но, наоборот, в сочетании эпической широты и психологической глубины и заключается художественная сила романа-эпопеи.

Тургенев, которому во многом была чужда стилистическая система Льва Толстого, не понял художественного метода автора «Войны и мира», сумевшего с одинаковым мастерством описать острый носок сапога Александра, вздернутую губку маленькой княгини Болконской и одновременно изобразить со свойственным ему эпическим размахом батальные сцены, патриотическое движение народа в войну 1812 года.

«Как это все мизерно на широком полотне исторического романа!» — возмущался Тургенев психологическими деталями в романе Льва Толстого «Война и мир». Это новаторство художника не сразу было понято и принято не только Тургеневым, но и другими современниками Толстого.

Тончайшая нюансировка психологических состояний героев «Тихого Дона» не вступает в противоречие с монументальным изображением народного героизма.

Тот же художественный принцип лег в

основу «Хождения по мукам», где описания тончайших психологических чувствований, тайн душевной жизни четырех основных героев, раскиданных историей по разным дорогам страны, переплетаются с изображением бурных, трагических событий гражданской войны, больших социальных конфликтов, движения народных масс.

Тридцатые годы — это расцвет монументальных эпических жанров в советской литературе, когда роман и эпопея воссоединились.

«Мысль народная» и «мысль семейная» не были отчуждены друг от друга, а представляли гармоническое единство. Масса не вытесняла уже личность, как на заре рождения советского эпоса, напротив — личность обогащалась связью с массой, приобретала новые качества.

Жанр романа-эпопеи в советской литературе имеет тенденцию не только к «интенсивному» художественному осмыслению связей человека и истории, но и к «экстенсивному», вовлекая в повествование весь окружающий мир, мировую историю, шагая через океаны и континенты.

Это расширение рамок эпопеи, стремление к универсальному охвату действительности, которое характерно и для зарубежных романов, связано с теми общими процессами, которые происходят в мировом масштабе, прежде всего с повышением ответственности отдельной личности за все, что творится в мире, с чувством общей судьбы, сплачивающим все передовое человечество.

«Роман нашего времени,— пишет Эренбург,— многим отличается от романа XIX века, построенного на истории одного человека или одной семьи. В современном романе больше героев, судьбы их переплетаются, писатель часто переносит читателя из одного города в другой, порой даже в другую страну, композиция повествования напоминает сменяющиеся на экране кадры с чередованием крупных планов и массовых сцен».

Эта тенденция к «экстенсивности» изображения жизни, отказ от изоляции, свойственной камерному роману, особенно отчетливо проявилась в романах самого Ильи Эренбурга — «Падение Парижа», «Буря», «Девятый вал»,— представляющих собой своеобразную трилогию.

Вовлекая в свою орбиту десятки героев, сложно между собою связанных, часто и не подозревавших о существовании друг друга, избегая внешней сцепленности эпизодов, сознательно разрывая главы, мелькающие перед читателем, как кадры кинематографа, Эренбург стремится воссоздать картину жизни человечества в данную эпоху, его сложные и развегвленные взаимосвязи.

История представлена в романах Эренбурга не только в динамике, не только во временном движении, как это имеет место и у Федина (годы 1910, 1919, 1941), и у Шолохова (казачество царской России и России революционной, эпохи гражданской войны), и у Алексея Толстого (от десятых годов до 1920-го), у Горького (последовательная историческая хроника за сорок лет—от восьмидесятых годов до 1917-го), но и во временном единстве.

Писатель запечатлевает в своей трехтомной эпопее судьбы людей Советской страны, Франции, фашистской Германии, оккупированной Чехии и т. д. синхронно — в один и тот же исторический момент, в один и тот же день, а иногда и час. Человек во множественных связях с миром — таков принцип в романах Эренбурга, воплощаемый с разной мерой художественной выразительности.

Вот сержант Садофьев выполняет очередное боевое задание, переплывая ледяную реку — Днепр — под яростным обстрелом врага. Слух о его подвиге, как круги по воде от брошенного камня, расходится по миру, вызывая различные реакции у друзей, у врагов, у родных. Так многочисленными нитями связывается судьба одного со многими, так сближаются события, совершающиеся одновременно в разных точках земного шара.

13

Раздвижение рамок романа, стремление писателя создать огромные полотна приводили нередко и к серьезным художественным просчетам и потерям.

Даже в лучших романах-эпопеях, как, например, «Тихий Дон», «Хождение по мукам», введение хроникального материала, оголенная фактичность, обилие документов, репортаж событий иной раз ослабляли драматизм сюжета, динамичность действия, вытесняли художественную изобразительность.

Эти недостатки сказались особенно явственно на романе Эренбурга «Девятый вал»,

где широта охвата материала рождает поверхностную описательность.

Сама по себе плодотворная тенденция к широким социально-историческим обобщениям, к художественному синтезу оборачивается иной раз своей негативной стороной, не находя художественного полноценного выражения.

Так, многотомные романы А. Сергеева-Ценского, задуманные как единое целое, как грандиозная эпопея, страдают сюжетной аморфностью, многоречивостью, иллюстративностью. Мнимая широта ослабляет эстетическую ценность этих произведений.

Претендовали на эпопею в не столь давние времена многие романы, отличавшиеся помпезностью, риторическим пышнословием. Но внешняя монументальность никогда не компенсирует глубины и интенсивности изображения людей и событий.

Острота противоречий, драматизм борьбы в подобных произведениях заменялись сглаженными, «обструганными» образами, картинами выдуманной, несуществующей жизни. Так, на смену эпопее, развертывающей драматическую «историю современности», воссоздающей героические и одновременно трагедийные ее страницы, возникала лже-эпопея с облегченными конфликтами и счастливыми развязками.

К «эпическому объему» (по слову Гоголя) тяготеет проза Великой Отечественной войны. Наиболее характерны в этом отношении романы Василия Гроссмана «Народ бессмертен» (это скорее заявка на эпопею) и «За правое дело».

В литературе последних лет особенно возрос интерес к сложной человеческой личности, к ее интеллекту, к ее нравственным устоям, к ее разветвленному внутреннему миру, к человеку гармоническому, обогащенному связью с обществом, с окружающим миром.

В наше время в противоположность эпосу двадцатых — тридцатых годов роман как бы вбирает в себя эпопею, «биография истории» органически включается в биографию героя.

Создание романа-эпопеи не прошло бесследно для других жанров.

Раздвинулись, например, рамки автобиографического романа, казалось бы, одного из самых «личных» жанров, поскольку внимание автора обычно сосредоточено на своем «я», на одной частной жизни.

Так, продолжая традиции горьковской автобиографической трилогии, Гладков написал не столько историю своего детства и юности, сколько книгу о судьбе русского крестьянства в дореволюционную эпоху. Задумав ее, по собственным словам, не как обычные воспоминания, а как эпопею о русском народе, как «автобиографическую эпопею», он создал целую галерею образов крестьян, показал трудный и многострадальный путь русской деревни к революции. Таковы же многие другие автобиографические произведения последнего времени.

14

Широта охвата общественного бытия, историческая значительность содержания, интерес к тематике, почерпнутой из исторического опыта современности, верность объективной действительности, многосторонность воспроизведения жизни, взятой в решающие моменты ее развития, глубокий демократизм, утверждение народа как субъекта истории, как ее активной, жизнетворящей силы — все эти черты, характерные для социалистического реализма, определяют эпическую устремленность этого искусства.

Между тем прогрессивная литература Запада и Америки выступает в этом отношении как союзник социалистического реализма.

Тяготение к эпической широте, к монументальным формам, характерное уже для критического реализма XIX века — Бальзака, Стендаля, Флобера, Золя и других,— усилилось в творчестве Р. Роллана, Голсуорси, Томаса Манна, Роже Мартен дю Гара, Синклера и многих других художников XX века. Проблема семьи органически сочеталась в романах этих писателей с проблемой общественной и исторической. Поворот к эпосу нового времени, явственно ощутимый в XX веке в творчестве прогрессивных писателей различных стран, связан с необходимостью глубокого осмысления сложной современной действительности, ее трагических конфликтов.

Но иной раз выводы из этих монументальных произведений были значительно шире замысла писателя.

Так, например, Томас Манн, рассказывая о процессе создания своих «Будденброков», посвященных истории «гибели одного семейства», писал: «...я и сам не сознавал того, что рассказал в «Будденброках» о распаде

буржуазной семьи, что я повествовал в этой книге о разложении, об окончании последнего периода XIX века, предсказав период новой, гораздо более значительной культурной и социально-исторической эпохи».

Логика художественных образов оказывается сильнее задуманного писателем.

Характерно, что Мартен дю Гар, автор монументальной книги «Семья Тибо», начал свой роман как историю одной семьи, а закончил его повествованием об исторической судьбе Франции и всей Европы перед лицом первой мировой войны.

«Школа Толстого, а не Пруста» — такова лаконичная заметка в дневнике Мартен дю Гара (запись 8 апреля 1943 года), касающаяся художественного метода автора «Семьи Тибо».

И в другом месте: «Открытие Толстого было, конечно, одним из самых больших событий моего отрочества и оказало сильное и длительное влияние на мою писательскую жизнь. Моя безусловная приверженность к роману как к литературной форме, в частности большому роману с многочисленными героями и множеством эпизодов, сложилась у меня после чтения «Войны и мира».

Советский роман-эпопея вобрал в себя не только традиции Льва Толстого, но и прогрессивных зарубежных романистов. За этими традициями, однако, выступают новаторские черты жанра.

Ясная историческая перспектива, изображение жизни с высоты великих целей будущего, но по ее горячему следу, пафос сознательного творчества истории, истории, движущейся по революционному пути, утверждения активности народных масс, сочетание объективного изучения мира с тенденциозностью в лучшем смысле этого слова, последовательное и принципиальное включение человека в историю — таковы основные эстетические, художественные принципы советского эпоса.

Монументальный жанр романа-эпопеи, включающий в себя такие разные в стилевом отношении произведения, как «Железный поток», «Россия, кровью умытая», и кончая «Жизнью Клима Самгина», «Тихим Доном», «Хождением по мукам», несомненно, многим обогатил искусство социалистического реализма. Однако было бы глубоко неверным абсолютизировать этот жанр, выдвигать его как ведущий или привилегированный. Установление в искусстве иерархии форм, родов или видов неразумно и нелепо.

Объемность художественного произведения отнюдь не является залогом его высокого качества.

Сжатая до предела новелла по своему художественному весу, по силе обобщения может превзойти вялую, растянувшуюся на многие тома эпопею, каких немало появлялось на долгом, многосложном пути нашей литературы.

Трудно предвидеть и предугадать, по какому пути пойдет дальнейшее развитие в советской литературе эпических жанров. Но твердо и уверенно можно сказать, что новаторство советского романа-эпопеи и в отношении содержания и формы не прошло и не пройдет бесследно для нашего искусства и искусства за рубежом.