

С. Я. ФРАДКИНА

РУССКАЯ  
СОВЕТСКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА  
ПЕРИОДА  
ВЕЛИКОЙ  
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ  
ВОЙНЫ.  
МЕТОД И ГЕРОЙ



*МОИМ РОДНЫМ И ТОВАРИЩАМ,  
УЧАСТНИКАМ БИТВЫ С ФАШИЗМОМ,  
ПАВШИМ И ЖИВЫМ*

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

ПЕРМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени А. М. ГОРЬКОГО



Учебное  
пособие  
к специальному  
курсу

С. Я. ФРАДКИНА

РУССКАЯ  
СОВЕТСКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА  
ПЕРИОДА  
ВЕЛИКОЙ  
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ  
ВОЙНЫ.  
МЕТОД И ГЕРОЙ



В учебном пособии рассматривается эволюция метода советской литературы в годы Великой Отечественной войны.

Первая глава пособия — «Некоторые проблемы изучения истории социалистического реализма» исследует место социалистического реализма среди других художественных методов, его своеобразие, характер эволюции и критерий периодизации его истории.

Поскольку существенные изменения в предмете художественного познания сказываются прежде всего в концепции личности и, следовательно, в типе героя, в последующих главах пособия исследуются новые черты героя советской литературы, возникшие или наиболее ярко проявившиеся в военные годы.

Проблема взаимоотношения эволюции метода и типа героя рассматривается на материале эстетических открытий А. Твардовского («Василий Теркин»), М. Шолохова («Они сражались за Родину»), А. Фадеева («Молодая гвардия»), Л. Леонова («Взятие Великошумска») и др.

В работе исследуется роль творческого начала в эстетическом идеале, поиски советскими писателями (К. Симоновым, Г. Березко, А. Беком, В. Овечьим, А. Кроном и др.) способа отображения, соответствующего таким качественно новым элементам критерия личности, как чувство исторической ответственности, слитность со своим делом, аналитизм мышления, коллективизм. Анализируется и обогащение духовного склада воюющего советского человека теми национальными традициями, которые подчас недооценивались на предшествующих этапах.

Специальная глава («Герои, опередившие время») посвящена поэмам «Зоя» М. Алигер, «Сын» П. Антокольского, произведениям Н. Тихонова, Г. Николаевой, В. Пановой и, в особенности, «Молодой гвардии» А. Фадеева, в которых авторский идеал наиболее полно воплощается в образах героев — представителей юного поколения, чье духовное формирование происходило уже в условиях утвердившихся социалистических отношений.

Книга адресована не только студентам, слушающим специальный курс по литературе периода Великой Отечественной войны, но и всем изучающим советскую литературу.

# ВВЕДЕНИЕ

Глубокое осмысление пути, пройденного советской литературой, оказывает существенное воздействие на современный литературный процесс. От сложившихся взглядов на предшествующие периоды развития социалистического реализма во многом зависит правильное понимание современного этапа и определение основных тенденций его дальнейшей эволюции. С этой точки зрения несомненный интерес представляет исследование каждого из этапов развития метода социалистического реализма. Но особое и своеобразное место в этом плане занимает, на наш взгляд, эволюция метода советской литературы в годы Великой Отечественной войны.

В современной литературе и литературоведении обращают на себя внимание два тесно связанных между собой явления.

После сравнительно длительного периода (примерно с 1948 до середины 1950-х годов), на протяжении которого почти не было создано значительных произведений об Отечественной войне 1941—1945 годов (редкие исключения, вроде романа В. Гроссмана «За правое дело» (1952), не меняют положения), появляется новый, мощный поток произведений об этих героических и трагических годах. Для подтверждения этого достаточно назвать (ограничиваясь хотя бы эпическими прозаическими жанрами русской литературы) книги Ю. Бондарева, Г. Бакланова, К. Симонова, К. Федина, А. Чаковского, А. Крона, А. Ананьева, В. Астафьева, Г. Березко, В. Богомолова, В. Закруткина, В. Субботина, Б. Васильева, В. Курочкина, вспомнить роль «военной» проблематики в произведениях Л. Леонова и В. Кожевникова <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Сходная ситуация обнаруживается в кино: в 1946 г. было создано 9 фильмов о войне, в 1947—7, 1949—5, 1950—3, 1951, 1952, 1953 — ни одного, 1954 — 1, 1955 — ни одного (цифры взяты из кн. Ю. Ханюткина «Предупреждение из прошлого», М., «Искусство», 1968), а с 1956 г. экраны завоевывает серия великолепных, новаторских фильмов от «Баллады о солдате», «Дома, в котором я живу»,

Подобное наблюдается и в историко-литературной науке, где за последние полтора десятилетия появляются исследования о литературе 1941—1945 годов И. Кузьмичева, А. Павловского, В. Синенко, А. Абрамова, А. Журавлевой, Е. Никитиной, В. Смирнова, И. Спивака и др.<sup>2</sup>.

Можно ли объяснить это только естественным интересом к эпохальным событиям, к героическим периодам жизни народа? Послужило ли импульсом к этому повышению интереса к военной теме обогащение нашего знания о событиях 1941—1945 годов? Стало ли стимулом художественного исследования событий Великой Отечественной войны и изучения ее литературы восстановление ленинских норм общественной жизни, усиление внимания к рядовому человеку и его роли в истории?

Разумеется, все это сыграло значительную роль, но при всем интересе художников слова к героическим, переломным эпохам в жизни нашей страны, способствовавшем появлению ряда новых произведений и о гражданской войне и о коллективизации, ни одна из эпох не привлекла столь широкий круг художников и литературоведов, как эпоха Отечественной войны 1941—1945 годов.

Не определяется ли обращение к военной теме очень разных по жизненному и художественному опыту писателей пафосом борьбы против угрозы третьей мировой войны и задачами военно-патриотического воспитания молодежи?

Конечно, этот фактор играет немалую роль. Но если иметь в виду не только жизненный материал, привлекаемый авторами современных книг о войне, но и характер разрабатываемых на этом материале проблем, то возникает вопрос: нет ли в самом предмете художественного познания таких элементов, которые — при всей несхожести сегодняшних жизненных ситуаций и ситуаций военных лет — определяют его ценность для нашего времени, позволяют ставить на «военном» материале сугубо сегодняшние социально-исторические и морально-этические проблемы?

---

«Летят журавли» и «Судьбы человека»... до «Белорусского вокзала», киноэпопеи «Освобождение», фильмов «А зори здесь тихие» и «Горячий снег».

<sup>2</sup> Подробнее об этих работах речь пойдет ниже.

Такая постановка вопроса правомерна и по отношению к литературоведческим исследованиям: не объясняется ли настойчивый интерес к литературе военных лет тем, что в ней возникали эстетические открытия, которые необходимо проанализировать и освоить для дальнейшего плодотворного развития советской литературы?

Аргументированные ответы на эти вопросы могут быть найдены лишь при исследовании литературы периода Великой Отечественной войны под соответствующим углом зрения. Необходимо выяснить, чем обогатился метод нашей литературы в процессе создания лучших произведений военных лет, какие его стороны получили дальнейшее развитие по сравнению с достигнутым в предшествующие периоды, что именно из накопленного художественного опыта наиболее существенно для настоящего и будущего литературы социалистического реализма. В плане выяснения эволюции метода социалистического реализма в художественной практике русских советских писателей в годы войны литература 1941—1945 годов до сих пор специально не изучалась, хотя историко-литературные исследования, созданные под иным углом зрения, содержат некоторые суждения и по этой проблеме.

В период войны критики видели свою главную задачу в поддержке и пропаганде произведений, способствующих мобилизации сил на борьбу с врагом.

Главным критерием была действенность «духовных боеприпасов» (И. Эренбург), поставляемых литературой народу. Невиданная оперативность критики, стремление своими выступлениями помочь писателям в поисках эффективнейших решений и в то же время облегчить резко возросшей читательской аудитории осмысление идей и образов книг о войне — таковы особенности работы «критического подразделения» армии писателей в годы войны. Каждое значительное произведение вызывало оперативный отклик, привлекавший к нему интерес как литературной общественности, так и читательской массы<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> См. статьи В. Александрова о повести В. Гроссмана «Народ бессмертен» («Октябрь», 1942, № 10), З. Кедринной о «Зое» М. Алигер («Знамя», 1943, № 2—3), Н. Венгрова о «Сыне» П. Антокольского («Новый мир», 1944, № 3), Н. Четунновой о «Непокоренных» Б. Горбатова («Знамя», 1944, № 3), И. Сергиевского о «Ленинградском годе» Н. Тихонова («Октябрь», 1944, № 3—4), А. Макарова о

При этом статьи, публиковавшиеся с самого начала войны на страницах журналов и газет, содержали не только характеристику отдельных художественных удач и неудач писателей, но и анализ основных тенденций движения литературы в целом<sup>4</sup>, некоторых сдвигов в ее жанрах<sup>5</sup>, характеристику творчества отдельных писателей, в том числе начинающих свой путь в литературе<sup>6</sup>.

Внимание критиков привлекали такие своеобразные стороны литературного процесса, как формирование целого поколения писателей, граждански и художественно созревших именно в условиях войны с фашизмом<sup>7</sup>, место интимной лирики в дни, когда «грохочут пушки»<sup>8</sup>, тенденции к переходу от непосредственного отклика на события в малых прозаических и поэтических жанрах к повести и поэме, сдвиги в творчестве крупных, давно сложившихся писателей — В. Инбер, Л. Леонова, Л. Соболева и др.

В послевоенные годы внимание литературоведов сосредоточилось преимущественно на исследовании судеб

---

«Днях и ночах» К. Симонова («Новый мир», 1944, № 10), Т. Хмельницкой о «Волоколамском шоссе» А. Бека («Звезда», 1945, № 3), О. Чёрного о «Сыне полка» В. Катаева («Знамя», 1945, № 7) и др.

<sup>4</sup> Н. Белкина. Советская литература в Отечественной войне («Под знаменем марксизма», 1942, № 8—9; Л. Тимофеев. Советская литература и война («Знамя», 1942, № 11); А. Толстой. Литература и война («Литература и искусство», 1942, 5 декабря); З. Кедрин. Испытание огнем («Октябрь», 1942, № 12); В. Перцов. Литературные заметки («Знамя», 1944, № 3), из которых вскоре выросла его первая обобщающая книга о войне «Подвиг и герой», 1946; А. Еголин. Советская литература в дни Отечественной войны («Пропагандист» 1944, № 6); П. Громов. О литературе военных лет («Звезда», 1945, № 2, 3); Л. Субоцкий. Оружие победы («Знамя», 1944, № 3) и др.

<sup>5</sup> Л. Поляк. О лирическом эпосе Отечественной войны («Знамя», 1943, № 9—10); Л. Тимофеев. Среди стихов («Знамя», 1945, № 7) и др.

<sup>6</sup> См., например, статью Н. Калинина «Поэзия мужества» (о Н. Тихонове) в «Октябре», 1943, № 2, Н. Венгрова «Зрение и мастерство поэта» (о лирике А. Суркова) в «Знамени», 1945, № 8, А. Дымшица «Солдатская лирика» (о М. Дудине) в «Знамени», 1945, № 5—6.

<sup>7</sup> Творчество К. Симонова, М. Алигер, Е. Долматовского анализировала Е. Троценко в цикле статей «Поэзия поколения, созревшего на войне», первые опубликованных в № 7—8, 9, 10—11 «Нового мира» за 1943 г.

<sup>8</sup> «Письмо в Москву» В. Александрова о лирическом дневнике К. Симонова «С тобой и без тебя» («Знамя», 1943, № 1) и др.



в годы войны тех или иных литературных жанров: песни<sup>9</sup>, очерка, повести, поэмы, публицистики<sup>10</sup> — и творчества отдельных писателей. Появляется огромное количество диссертационных работ о творчестве К. Симонова, А. Твардовского, Н. Тихонова, А. Толстого, Б. Горбатова, Л. Леонова, С. Шипачева, Л. Соболева и многих других. Более 13 диссертаций, например, в послевоенное десятилетие посвящено изучению творчества П. Павленко. Некоторые из этих работ специально исследуют «военный период» творчества названных писателей<sup>11</sup>. Этот этап занимает существенное место и в публиковавшихся в эти годы монографиях о писателях: Т. Трифионовой об И. Эренбурге, И. Гринберга о Н. Тихонове, В. Сурганова о Л. Соболеве, В. Дементьева о С. Шипачеве, Л. Лазарева о драматургии К. Симонова, Д. Молдавского об А. Прокофьеве, В. Александрова о М. Исаковском.

Не все названные работы оставили след в истории науки. Однако в целом это был этап исследования частных вопросов, накопления фактических данных и в ряде случаев — первичных обобщений, подготовивших почву для создания синтетических работ о литературном процессе периода войны.

С середины 1950-х годов предпринимаются попытки обобщения материалов, анализирующих отдельные грани литературного процесса 1941—1945 годов. В ряде институтов и университетов (М. Пьяных — в Воронеже, И. Монова — в Свердловске, автор настоящей работы — в Перми) начинают читаться спецкурсы по литературе военных лет. В 1955 году выходит семинарий П. Куприяновского и П. Шамеса<sup>12</sup>, классифицирующий в соответ-

---

<sup>9</sup> Ей посвящены работы А. Бочарова, А. Осташкиной, Я. Гудошников, Л. Юдкевич, О. Гречиной и др.

<sup>10</sup> Ее изучали С. Масчан, З. Альбина, А. Зверева, М. Кокта, С. Лубэ, Н. Кролевец-Дерюгина и др.

<sup>11</sup> Таковы работы Н. Волинской о прозе Н. Тихонова периода Отечественной войны (1953), А. Саббатовской о творчестве К. Симонова периода Великой Отечественной войны (1954), Н. Веленгурина о творчестве Б. Горбатова периода Великой Отечественной войны (1955), Р. Юлдашевой о прозе А. Толстого периода Великой Отечественной войны (1954), С. Лубэ «Литературная работа И. Эренбурга в годы Отечественной войны» (1955) и др.

<sup>12</sup> П. Куприяновский и П. Шамес. Русская советская литература периода Отечественной войны. Пособие для вузовского спецсеминара. М., Учпедгиз, 1955; в 1963 г. вышло переработанное и дополненное издание этого семинария.

ствии с возможными темами студенческих работ художественные и критические тексты и предваряющий их статей, содержащей общую характеристику литературы военных лет, степени ее изученности и возможные вехи ее дальнейшего исследования.

Повышение общего теоретического уровня литературоведческих исследований, преодоление наслоений догматизма и иллюстративности способствовало тому, что в конце 1950-х — начале 60-х годов был сделан существенный шаг вперед и в изучении литературы военных лет.

Важным шагом на пути к ее типологическому исследованию стала монография И. Кузьмичева «Жанры русской литературы военных лет 1941—1945»<sup>13</sup>. Остро полемичная по отношению к господствовавшему на предшествующем этапе принципу идейно-тематического изучения литературы, она четко организована по «родовому» принципу. Огромный материал, часть которого (в том числе произведения, публиковавшиеся в военные годы на страницах фронтовой прессы) автор впервые ввел в литературоведческий обиход, группируется по трем литературным родам: лирика, эпос, драма, образующим разделы монографии.

Скрупулезному исследованию подверглась в книге природа эпических жанров; публицистика военных лет убедительно квалифицируется Кузьмичевым как «политическая лирика в прозе»<sup>14</sup>, характеристика романтического стилевого направления представляется плодотворной и для решения общего, выходящего за пределы военного четырехлетия вопроса о месте романтического стиля в литературе социалистического реализма. Однако скованность родовой классификацией подчас мешала исследователю уловить в жизни жанров их взаимодействие.

На протяжении последующего десятилетия появляется ряд работ, исследующих поэзию военных лет. Это прежде всего обстоятельный труд А. Павловского<sup>15</sup>, в котором полнота привлекаемого материала сочетается с его четкой организацией по хронологическому принципу. Пав-

---

<sup>13</sup> Издана в 1962 г. в г. Горьком.

<sup>14</sup> И. Кузьмичев. Жанры русской литературы военных лет. Горький, 1962, стр. 105.

<sup>15</sup> А. Павловский. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. Л., «Наука», 1967.

ловский устанавливает внутреннюю периодизацию поэзии военных лет, рассматривает закономерности ее развития, движение ее жанров, соотношение в ней лирического и эпического начал в их обусловленности историей Отечественной войны.

Изучению специфики стилевых направлений в поэзии военного четырехлетия, наследуемых ими традиций классической русской и советской литератур, богатства ритмики и строфики лирики и поэм 1941—1945 годов посвящает ряд своих статей, а затем и обобщающую монографию А. Абрамов<sup>16</sup>. Построенная на богатейшем материале (с привлечением стихотворений, созданных в концентрационных лагерях, писем, собственных фронтовых воспоминаний и т. д.), она сочетает добросовестность научного поиска с публицистической страстностью оценок. Правда, последнее, как нам кажется, в отдельных случаях смещает объективные критерии. Так, сопоставляя поэмы «Василий Теркин» А. Твардовского и «Сын» П. Антокольского, А. Абрамов, по достоинству оценив художественное совершенство первой, в своем пристрастии к реалистическому стилевому направлению недооценивает достоинства второй (см. стр. 579, 571, 572 названной книги).

Одновременно с этой обстоятельной (35 печатных листов) монографией в 1972 году во Львове была опубликована небольшая работа И. Спивака<sup>17</sup>, систематизирующая поэзию 1941—1945 годов по жанровому принципу. Включая обширный материал лирической и лиро-эпической поэзии, причем не только русской, но и украинской, белорусской, якутской, туркменской, литовской и др., впервые предлагая внутрижанровую дифференциацию эпистолярной поэзии и некоторых других «малых» поэтических жанров, автор делает это по необходимости бегло и иногда без четкого теоретического обоснования принципов своей классификации.

В конце 1960-х — начале 1970-х годов начинают публиковаться обобщающие труды и о прозе военных лет. Ей посвящена монография А. Журавлевой, в которой полнота материала, к сожалению, не компенсирует от-

---

<sup>16</sup> А. Абрамов. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. Проблематика. Стиль. Поэтика. М., «Советский писатель», 1972.

<sup>17</sup> И. Спивак. Советская поэзия периода Великой Отечественной войны в жанровом развитии. Изд. Львовского университета, 1972.

сутствия его проблемного изучения. Описательность мешает автору выполнить поставленную задачу: «охарактеризовать закономерности развития прозы»<sup>18</sup>.

Глубиной анализа и его теоретической нацеленностью отличается исследование повести военных лет в работе В. Синенко<sup>19</sup>.

В главе о социальной и эстетической природе повести 1941—1945 годов автор плодотворно исследует ее специфику в обусловленности не только историческими потребностями военного четырехлетия, но и внутренними особенностями жанра, сложившимися на протяжении всего его предшествующего развития.

В академических трудах по истории советской литературы, созданных в 60-х годах, имеются содержательные главы, посвященные литературе периода войны. Так, во втором издании «Истории русской советской литературы» (т. III, гл. I)<sup>20</sup> литературный процесс военного четырехлетия рассматривается в богатстве его проблематики и жанров и в тенденциях их эволюции. Наиболее свежими и аргументированными (в сопоставлении с аналогичной главой в предыдущем издании 1961 года) представляются разделы о публицистике, лирической поэзии, очерке. Проблематика и жанровая специфика драматургии военных лет исследованы А. О. Богуславским и В. А. Диевым<sup>21</sup>; идейно-художественный анализ прозы военного четырехлетия содержится в «Истории русского советского романа»<sup>22</sup> (к жанру романа отнесены здесь и многие повести военных лет).

Бесспорные успехи советского литературоведения в исследовании литературы периода Великой Отечественной войны в проблемно-тематическом, родовом, жанровом и стилевом аспектах сделали возможной постановку вопроса об изучении эволюции социалистического реализ-

<sup>18</sup> А. А. Журавлева. Проза военных лет. М., «Просвещение», 1969, стр. 28.

<sup>19</sup> В. С. Синенко. Русская советская повесть 40—50-х годов. Вопросы поэтики и типологии жанра. В кн. «Проблемы жанра и стиля». Уфа, 1970.

<sup>20</sup> История русской советской литературы в 4 томах, т. III, 1941—1953, М., «Наука», 1968.

<sup>21</sup> Во II томе их труда «Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1936—1945». М., «Наука», 1965, часть 2-я посвящена драматургии военных лет.

<sup>22</sup> История русского советского романа, кн. 2. М.—Л., «Наука», 1965.

ма, его обогащении в ходе идейно-художественных поисков и свершений советских писателей в военные годы.

Новаторство в методе неизбежно проявляется во всех компонентах художественной системы. Поэтому поставленная проблема может быть изучена во всей полноте на основе анализа эволюции характера конфликта, своеобразия стилевых течений, движения жанров, принципов сюжетостроения, творческого развития традиций и т. д.<sup>23</sup>

Однако любые существенные приобретения в методе наиболее ярко и непосредственно выражаются в тех новых чертах, которыми обогащаются эстетический идеал, концепция личности и — в конечном счете — тип героя. Диалектическую связь природы метода и типа героя справедливо отметил Л. Якименко.

«Уже давно замечено, — пишет он, — что подлинное новаторство в литературе связано с открытием нового мира в жизни, нового типа героя, выражающего «душу» эпохи, ее драмы, ее надежды, ее свершения... Социально-психологический тип героя, отношение к нему автора, как правило, оказывает решающее воздействие не только на сущность творческого метода, но и в конечном счете на характер изобразительных средств»<sup>24</sup>.

О «внутренней обусловленности соотношения творческих методов... с определенной концепцией человека» говорит и Н. Гей<sup>25</sup>.

Исследуя качественно новые явления именно в этой сфере (эстетический идеал, концепция личности, герой) и затрагивая другие компоненты идейно-художественной структуры лишь в той степени, в какой они помогают понять новое в типе героя (это в особенности относится к конфликту), мы тем самым обнаруживаем наиболее существенные процессы в эволюции метода.

Метод социалистического реализма, давно и прочно утвердившийся в советской литературе, в настоящее время стал господствующим методом литератур социалистических стран и успешно развивается рядом прогрессивных художников стран капиталистических. Почти за семь

---

<sup>23</sup> Эти проблемы детально рассматриваются во второй части нашего учебного пособия.

<sup>24</sup> Л. Якименко. Герой и новаторство советской литературы. М., «Художественная литература», 1964, стр. 199—200.

<sup>25</sup> Н. Гей. Гуманизм и эстетика. В сб. «Гуманизм и современная литература». М., АН СССР, 1963, стр. 237.



десятилетий своего существования он превратился в могучее орудие художественного познания и освоил огромные пласты действительности, не затронутые художниками других ориентаций.

С момента своего возникновения социалистический реализм развивался не только вширь, но и вглубь, приобретая на каждом новом этапе новые возможности художественного освоения мира.

Таким образом, наряду с историей советской литературы, как и литературы любой другой социалистической страны, существует история метода социалистического реализма, пока не изученная и не систематизированная. Как справедливо констатирует Л. Якименко, «написана история нашей литературы, но не написана история нашего творческого метода как такого понятия, в котором наиболее полно выражены новаторские устремления социалистического искусства»<sup>26</sup>.

Разумеется, творческий метод непосредственно реализуется в живом литературном процессе, но эти понятия не совпадают полностью. Понятие метода предполагает элемент абстрагирования, сознательного отвлечения от форм его конкретного бытия, выявления в них того, что относится к сфере общих принципов художественного освоения действительности.

Между тем не все ученые признают необходимость изучения истории метода как такового, а некоторые даже отрицают возможность и целесообразность подобного подхода. На страницах того же сборника, в котором Л. Якименко выступает за создание истории социалистического реализма, Е. Трущенко высказывает возражения против такой постановки вопроса: «Правомерно ли выделять рассмотрение эволюции метода из всей совокупности представлений о развитии искусства социалистического реализма? Не добиваемся ли мы механического отделения понятия творческого метода от самой художественной материи, структуру и качества которой он определяет, от мышц и плоти искусства?»<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Л. Якименко. История и творческий метод. В сб. «Актуальные проблемы социалистического реализма». М., «Советский писатель», 1969, стр. 437.

<sup>27</sup> Е. Трущенко. О развитии теории и развитии метода социалистического реализма. В сб. «Актуальные проблемы социалистического реализма», стр. 469.

Но из того факта, что в действительности метод и его воплощение неразрывны, отнюдь не следует, что нельзя в целях более глубокого познания метода выделить из единого процесса развития литературы именно эту сторону и подвергнуть ее специальному изучению в историко-теоретическом плане. История жанра или рода литературы — тоже определенная абстракция, так как жанр и род, при всей своей относительной устойчивости, существуют лишь в конкретных проявлениях, в «самой художественной материи». Источником для изучения истории метода, конечно, является литература, но общенаучные принципы познания предполагают рассмотрение определенной стороны изучаемого объекта под тем углом зрения, которого требуют задачи данного исследования.

Е. Трущенко ставит под сомнение целесообразность изучения эволюции (а значит — и истории) метода вообще, даже если не выделять этот специальный аспект из общего исследования литературного процесса: «...метод, как общий закон, определяющий отношение реальной действительности, сознания художника и творческого воображения, творческого акта, остается в своем существе категорией постоянной»<sup>28</sup>. Оставляя в стороне вопрос о состоятельности этого определения метода, отметим, что даже неизменные общие законы необходимо исследовать в историческом плане, так как механизм их действия меняется под влиянием других законов, исторических сдвигов, конкретных ситуаций. Так, «общий закон» социалистического реализма — изображение действительности в революционном развитии — проявляется в художественной практике различным образом в тех случаях, когда предметом изображения являются бурные эпохи революционных сдвигов либо периоды «спокойного развития». Еще большее различие в проявлениях этого закона возникает тогда, когда объектами художественного исследования являются общества антагонистического характера и социалистическое общество. Изменяемыми, таким образом, оказываются и уже открытые, установленные, на первый взгляд «неизменные» свойства метода.

Да и установить эти «неизменные» черты, присущие методу на всех этапах (независимо от формы их проявления), можно не умозрительно, а именно на основе изу-

---

<sup>28</sup> Е. Трущенко. Указ. работа, стр. 470—471.

чения конкретных явлений литературы на различных этапах. Если некогда существовавший и давно сошедший со сцены метод (например, классицизм) может быть изучен во всей своей завершенности и присущие ему свойства не могут измениться в дальнейшем литературном процессе, то живой, развивающийся метод, который сравнительно недавно сформировался в литературе ряда стран, еще, конечно, не реализовал всех своих возможностей. Нельзя априорно утверждать, что только то в методе, что родилось на раннем этапе его развития, является «общим законом». Изучение этапов и тенденций развития приобретает особую актуальность, так как способствует выяснению того общего, что *пока* обнаружилось в творческой практике, и позволяет прогнозировать дальнейшее развитие и обогащение метода социалистического реализма.

Если Е. Трущенко по-своему последователен в отрицании необходимости и даже возможности изучения истории метода, то некоторые ученые, внесшие весомый вклад в теорию социалистического реализма, занимают промежуточную позицию в этом вопросе. Так, Л. И. Тимофеев, справедливо отметив, что социалистический реализм «не является статичным, эталонным понятием», что он «развивался в конкретно-исторической обстановке», поставив задачу исследования «социалистического реализма как живого, изменяющегося творческого направления»<sup>29</sup>, тем самым выступает за изучение истории метода как такового. Но эту позицию трудно совместить со следующим рассуждением: «Речь здесь идет скорее не об этапах, как часто у нас говорят, развития социалистического реализма (поскольку представление об этапах трудно отделить от качественного их соотношения), а именно о различных формах или видах *проявления* (подчеркнуто нами. — С. Ф.) этого художественного метода...»<sup>30</sup>. Если метод лишь *проявляется* в «различных формах или видах», а не складывается, обогащается, развивается, то речь может идти лишь об истории *проявления* метода, а не об истории его *развития*. Но всякое развивающееся явление проходит через определенные

---

<sup>29</sup> Л. И. Тимофеев. О принципах изучения советской литературы. В кн. «Великая Октябрьская социалистическая Революция и мировая литература». М., 1970, стр. 172.

<sup>30</sup> Там же, стр. 170.

этапы, и отказаться от их изучения — значит снять вопрос о развитии.

Такой же вывод логически следует из рассуждения С. Асадуллаева: «Социалистический реализм в каждую эпоху выглядит по-своему, *выступая* (подчеркнуто нами. — С. Ф.) преимущественно той или иной ...стороной, при сохранении и постоянном обогащении основных черт и принципов собственной идейно-художественной концепции жизни, которая тоже исторически изменчива, будучи в то же время исторически устойчивой категорией в силу определенности философских и эстетических принципов мира социализма»<sup>31</sup>. Здесь справедливо отмечается и относительная устойчивость сущностных признаков метода, и постоянное их обогащение. Но утверждение, что метод «в каждую эпоху» лишь *выступает* той или иной стороной, явно противоречит тезису о «постоянном обогащении основных черт»: «выступает» нечто раз навсегда данное. В действительности же метод *приобретает* нечто новое, остается самим собой и в то же время становится чем-то иным — такова общая диалектика развития.

Вопрос о необходимости изучения истории метода уже вышел из стадии чисто теоретических дискуссий. За последние годы появились работы, специально посвященные конкретно-историческому исследованию возникновения и развития социалистического реализма<sup>32</sup>, ведутся дискуссии о его периодизации<sup>33</sup>. Однако исследование этапов социалистического реализма доведено пока лишь до середины 1930-х годов.

---

<sup>31</sup> С. Асадуллаев. Историзм, теория и типология социалистического реализма. Баку, стр. 233.

<sup>32</sup> Проблема генезиса социалистического реализма рассматривается в трудах К. Муратовой «Возникновение социалистического реализма в русской литературе». М., «Наука», 1966; В. Ивашина «У истоков социалистического реализма», Минск, 1963; Б. Сучкова «Исторические судьбы реализма». М., «Советский писатель», 1967; Д. Маркова «Генезис социалистического реализма». М., 1970 и др. Исследование эволюции социалистического реализма ведется С. Петровым в кн. «Возникновение и формирование социалистического реализма. М., «Художественная литература», 1970; Плукшем «Формирование и развитие социалистического реализма». М., «Пролетаризм», 1973 и др.

<sup>33</sup> См., например, статью А. Овчаренко «Этапы социалистического реализма» (Письма профессору Бела Кёпеци) в его кн. «Социалистическая литература и современный литературный процесс». М., «Современник», 1973.

Поэтому анализ литературы военных лет с этой точки зрения, выяснение того, чем она обогатила метод социалистического реализма, не только будет способствовать более глубокому постижению своеобразия литературного процесса 1941—1945 годов, но и внесет известный вклад в изучение истории метода советской литературы.

Собственно говоря, отдельные элементы такого подхода содержатся в некоторых работах о литературе военных лет и, в частности (что представляется нам знаменательным), в выступлениях ряда ведущих советских писателей еще в военные годы.

Их наблюдения не сложились в стройную концепцию характера этого этапа и его роли в развитии метода, но в ряде случаев они затрагивают именно проблему метода и его эволюции в условиях войны.

В наибольшей мере это проявилось в докладе, прочитанном А. Н. Толстым 18 декабря 1942 года на юбилейной сессии АН СССР, посвященной двадцатипятилетию советской власти. Анализируя путь, пройденный за эти годы советской литературой, он разграничивает периодизацию литературного процесса и периодизацию метода литературы. В первом случае, опираясь главным образом на коренные сдвиги в исторической обстановке, он говорит о 1917—1929 годах, когда в стране шла напряженная классовая борьба, о 1930—1941 годах, окрашенных пафосом первых пятилеток, и о третьем этапе, открытом Отечественной войной. Характеризуя же развитие метода, он оперирует более крупными временными категориями и исходит из других принципов. Эпоху от 1917 года, «когда завершился огромный период развития русской литературы — критического реализма», до начала Отечественной войны Толстой определяет как «период поисков позитивного социалистического реализма»<sup>34</sup>.

Обращаясь к анализу особенностей литературы военных лет (доклад этот был прочитан на втором году войны), Толстой затрагивает и факторы, принципиально важные именно для осмысления эволюции метода: изменение природы народности, меры правды, типа взаимоотношений писателя и читателя, позиции творца по отношению к объекту изображения.

---

<sup>34</sup> А. Толстой. Собр. соч., т. 10. М., «Художественная литература», 1961, стр. 538.



«В эту войну, — утверждает Толстой, — советская литература начинает свой новый период: она пошла в окопы и на заводы, и она становится живым и непосредственным голосом воюющего народа, почти народным творчеством»<sup>35</sup>.

В разных контекстах и в связи с различными задачами деятели советской литературы в своих статьях, выступлениях, докладах на пленумах Союза советских писателей и т. д. отмечали углубление реализма в годы войны. Так, Н. Тихонов в статье «Отечественная война и советская литература» обращается именно к этому критерию оценки художественных произведений. «С первых дней войны, — пишет он, — писатели стремились к точной и неприкрытой правде, и «такие разные люди, как Колосов и Паустовский, отправляясь на фронт, оба везли с собой «Севастопольские рассказы»<sup>36</sup>.

Упоминание о «Севастопольских рассказах» говорит не только о той литературной традиции, которую брала на вооружение и развивала проза военных лет, но, прежде всего, о мере требовательности писателей к себе.

«Потрясти души и сердца, раскрыть все моральные богатства, всю глубину могучего духа советского человека» может только «правда о войне»<sup>37</sup>. «Сила правды» выступает основным критерием и в оценке А. Фадеевым повести В. Гроссмана «Народ бессмертен»<sup>38</sup>.

Стремление к трезвой, неприкрашенной правде приходит на смену тенденциям облегченно-поверхностного изображения будущей войны, имевшим место в некоторых произведениях литературы предвоенных лет<sup>39</sup>.

Выступая 22 мая 1942 года на партийном собрании московских писателей, А. Сурков, в частности, говорил о вреде, нанесенном подобным приукрашиванием действительности. Спустя год, он с удовлетворением констатировал: «...Война учила и научила определенную группу людей от литературы, попавших в армейскую, фрон-

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> «Большевик», 1944, № 3—4, стр. 27.

<sup>37</sup> Там же, стр. 26.

<sup>38</sup> А. Фадеев. Отечественная война и советская литература. «Пропагандист», 1942, № 17.

<sup>39</sup> Достаточно вспомнить вышедший полумиллионным тиражом роман Н. Шпанова «Первый удар», где первая же бомбардировка советскими самолетами территории Германии вызывала там революционное восстание, а фашистская военная машина рушилась через 12 часов после начала войны.

товую печать, реалистическому отношению к событиям, реалистическому отношению к тому, что происходит каждый день там, где история делает свои основные шаги. Война научила нас говорить тогда, когда это нужно и когда это вызвано самим характером развивающейся борьбы, прямо и жестко»<sup>40</sup>.

Действительно, только трезвый реализм мог помочь народу, в суровой борьбе отстаивающему завоевания социализма, осознать исторический смысл происходящих событий и их роль в своей судьбе. Конечно, обстановка военного времени неизбежно вызвала необходимость каких-то недомолвок в частностях, в военной конкретности, но это делало еще более значительным самоотверженное стремление писателей к правдивому изображению реальных противоречий времени.

Впоследствии К. М. Симонов говорил по этому поводу: «Далеко не все можно было сказать по обстоятельствам времени, далеко не все сами художники считали возможным говорить... Однако нет нужды и забывать, как много правды о войне содержалось в лучших книгах того времени, в особенности написанных по горячим следам — между сорок первым и сорок седьмым годом, в таких вещах, как «Василий Теркин» и «Наука ненависти», «Волоколамское шоссе», «Звезда» и «Спутники», «Народ бессмертен» и «Письма товарищу»<sup>41</sup>.

Высокая мера правды рождала небывалый подъем читательской активности, в свою очередь оказавшей огромное воздействие на развитие литературы военных лет. «Никогда не было такого читателя у советского писателя, как сейчас», — писал Н. Тихонов<sup>42</sup>.

Творчество писателей характеризовалось более высокой степенью слияния личного и всеобщего, выразившегося в усилении взаимодействия лирических и эпических начал.

---

<sup>40</sup> А. Сурков. Творческий отчет на заседании военной комиссии С. П. 12 июля 1943 г. Цит. по кн. «Литературное наследство», т. 78, кн. 1, М., «Наука», 1966, стр. 335.

<sup>41</sup> К. Симонов. Уроки истории и долг писателя. Выступление на Пленуме Комиссии по военно-художественной литературе Союза писателей СССР, апрель 1965, стр. 3. Архив К. Симонова.

<sup>42</sup> «Большевик», 1944, № 3—4, стр. 28. Об активном восприятии произведений военных лет читателями свидетельствуют многочисленные письма, резолюции, отклики, стихотворные «ответы», собранные в изданном в 1946 г. Гослитмузеем сборнике «Письма читателей пи-

Думается, это имел в виду А. Сурков, когда писал, что «подобных «Сыну» лирических поэм до войны не было»<sup>43</sup>, или В. Инбер, отмечавшая в своем выступлении на пленуме Союза советских писателей в 1943 году «рост грузоподъемности лирики».

Новые черты, возникшие в литературе периода войны, фиксировались и в трудах некоторых литературоведов и критиков (хотя и ими они не квалифицировались как изменения именно в методе).

Так, плодотворно работавший в эти годы критик П. Громов в своей статье «О литературе военных лет» раскрыл и доказательно проанализировал обогащение историзма в литературе военного четырехлетия, обусловленность интеллектуального облика наиболее значительных ее героев подлинно историческим постижением ими происходящих событий. Начиная статью детальным анализом романа И. Эренбурга «Падение Парижа», где, по словам критика, «политика является главным героем, ... становится сюжетным фактором, ...органически входит в частную жизнь людей, становится элементом их интимных... переживаний, ...формирует человеческие биографии»<sup>44</sup>, он показывает затем, как этот новаторский принцип изображения личности развивается в литературе военных лет. Не все бесспорно в этой содержательной, аналитичной работе. Некоторые ее положения страдают преувеличением, жажда выстроить четкую концепцию эволюции литературы 1941—1945 годов объективно приводит иногда к насилью над материалом. Так, повесть «Народ бессмертен» В. Гроссмана, созданную на первом этапе войны и привлекающую автора статьи воплощением интеллектуального превосходства героев над врагом в самом движении сюжета, исследователь относит к более позднему периоду.

Нельзя полностью согласиться со слишком категоричным утверждением П. Громова о том, что к началу войны «не было традиций оформления военной темы. Правда, были традиции литературы о гражданской войне, но

сателям в годы войны», опубликованные в кн. I т. 78 «Литературного наследия», 1960, хранящиеся в ЦГАЛИ, литературном музее, архивах журналов, газет и издательств, личных архивах писателей.

<sup>43</sup> «Литература и искусство», 1944, 12 февраля.

<sup>44</sup> П. Г р о м о в. О литературе военных лет. «Звезда», 1945, № 2. Впоследствии эта статья почти без изменений была перепечатана в сборнике «Герой и время». Л., «Советский писатель», 1961.

они мгновенно состарились, настолько нынешняя война оказалась непохожей на все предшествующие»<sup>45</sup>.

Война действительно была другая, но различие между литературой о гражданской и отечественной войнах заключалось не только в сути военных событий, но и в характере их участников. Если за победу революции сражались люди, выросшие при царизме, то в Отечественную войну вступили люди, рожденные либо воспитанные в социалистическом обществе, люди, для которых социалистические моральные нормы и мировоззренческие принципы были глубоко органичными. Спустя несколько лет критик О. Резник справедливо отметит, что героям зрелого социалистического сознания типа Левинсона или Клычкова в 1920-е годы «соответствовали тысячи», а образу комиссара Руднева («Люди с чистой совестью» П. Вершигоры) — миллионы<sup>46</sup>. Именно в этом совпадении типического с массовым он обоснованно усмотрел «новую ступень народности».

Как известно, принципиальное значение для развития метода советской литературы имеет взаимоотношение социалистических национальных культур, способствующее расширению проблематики, наследуемых традиций, стилевому разнообразию. Не ставя вопрос о методе, А. И. Метченко еще в 1943 году на страницах литературно-художественного альманаха «Волга» акцентировал внимание на родственных чертах в образе Родины в творчестве русских, украинских, казахских, литовских и других поэтов национальных республик.

Таким образом, у ряда писателей и критиков уже в военные годы зародилась мысль об обогащении народности и историзма, об изменениях в самом подходе к материалу, то есть, по сути, об интенсивном развитии метода советской литературы. Для аргументации и теоретической разработки этой мысли тогда, естественно, не было ни почвы, ни условий.

Однако она почти не получила развития и в литературоведческих поисках последующих лет. В некоторой степени это можно объяснить недостаточно активной тео-

---

<sup>45</sup> Там же, стр. 15.

<sup>46</sup> О. Резник. О некоторых чертах советской литературы в годы Великой Отечественной войны. В сб. «Советская литература». М., Учпедгиз, 1947.

ретической разработкой самой категории метода и коренных проблем социалистического реализма.

У А. Суркова были все основания сетовать в 1957 году по поводу отсутствия исследований, обобщающих «богатый опыт, накопленный литературой в военные годы. А изучение этого опыта, — очень точно подчеркнул он, — дало бы выразительный материал для раскрытия многих сторон того, что называется методом социалистического реализма»<sup>47</sup>.

Нами уже было отмечено, что с конца 1950-х годов резко повышается интерес исследователей к литературе военных лет. Правда, главное внимание авторов большинства монографий сосредоточено на закономерностях литературного процесса и на творческом своеобразии крупнейших его представителей, но кое-где ими высказываются суждения и по вопросам, связанным с эволюцией метода.

И. К. Кузьмичев во введении к упомянутой выше работе о жанрах литературы военных лет дает обзор и критику некоторых взглядов на метод социалистического реализма и ставит вопрос о его историческом развитии. Однако, зафиксировав, что «Литература эпохи Великой Отечественной войны представляет собою новый этап в развитии социалистического реализма»<sup>48</sup>, он в дальнейшем не развивает и не аргументирует это положение: все усилия его в соответствии с темой исследования сосредоточены на изучении жанровых категорий.

Утверждение В. Синенко, что «литература Великой Отечественной войны — особый этап в развитии социалистического реализма, богатый эстетическими открытиями, влияние которых ощутимо до сих пор»<sup>49</sup>, в интересующем нас аспекте не развивается ею, так как главной задачей ее исследования является изучение типологии и поэтики повестей 1940—1950-х годов.

---

<sup>47</sup> «Литературная газета», 1957, 15 октября.

<sup>48</sup> И. К. Кузьмичев. *Жанры русской литературы военных лет (1941—1945)*. Горький, 1962, стр. 24. И в своей книге 1973 г. «Герой и народ» И. Кузьмичев концентрирует внимание на исследовании эволюции жанра героической эпопеи, не останавливаясь на проблемах метода.

<sup>49</sup> В. Синенко. *Русская советская повесть 40—50 годов*. В кн. «Проблемы жанра и стиля». Уфа, 1970, стр. 147.



И А. Абрамов оставляет проблему метода на периферии своего в целом очень содержательного исследования. В упомянутых выше работах А. Павловского и И. Спивака о поэзии военных лет, так же как в главах о литературе 1941—1945 годов «Истории русской советской литературы» (т. III), «Истории русского советского романа» (т. II), о методе и его эволюции даже не упоминается.

Игнорирование этого аспекта в специальных работах о литературе военных лет порождает недооценку ее места в развитии советской литературы в целом и в трактовке в ней военной темы.

Это ощутимо проявилось, например; в работе Л. Плоткина «Литература и война», рассматривающей эволюцию военной темы на протяжении четверти века и построенной на огромном материале.

Выявляя эволюцию в воплощении военной темы, автор рассматривает литературу военных лет лишь как исходный плацдарм в ее освоении. Он посвящает ей одну главу из девяти, перечисляет основные произведения 1941—1945 годов, дает им самую общую характеристику, отмечая, например, социалистический гуманизм и интернационализм литературы, но не усматривает в литературе военного четырехлетия тех эстетических открытий, на почве которых развивалась последующая проза о войне.

Недооценка литературы военных лет обнаруживается в самой формулировке основной задачи исследования: «проследить, как наша литература коллективными усилиями все глубже, полней и всесторонней воссоздает картину войны, как от *чисто эмоционального и иллюстративного изображения* она переходит к аналитическому принципу, к социально-историческому и философскому осмыслению войны»<sup>50</sup>.

Несомненно, лучшие современные книги о войне и по глубине анализа, и по масштабам философских обобщений превосходят многие произведения, созданные непосредственно в годы великих битв. Но это отнюдь не означает, что литературу периода войны можно рассматри-

---

<sup>50</sup> Л. А. Плоткин. Литература и война. Великая Отечественная война в русской советской прозе. М.—Л., «Советский писатель», 1967, стр. 14 (подчеркнуто нами. — С. Ф.).

дать лишь как «иллюстративную». Даже если предположить, что эта характеристика относится только к первым годам войны, ее нельзя признать справедливой: именно в 1941—1942 годах были созданы великолепные образцы публицистики И. Эренбурга и А. Толстого, повесть В. Гроссмана «Народ бессмертен», поэмы Н. Тихонова «Киров с нами», М. Алигер «Зоя», О. Берггольц «Февральский дневник», пьесы К. Симонова «Русские люди», А. Корнейчука «Фронт» и «Нашествие» Л. Леонова.

Эти произведения, не говоря уже о создававшейся на всем протяжении войны поэме А. Твардовского «Василий Теркин», о главах романа М. Шолохова «Они сражались за Родину», о «Молодой гвардии» А. Фадеева, выходят далеко за пределы «чисто эмоционального и иллюстративного изображения». Идеино-художественное новаторство литературы военных лет обогатило метод социалистического реализма принципиальными эстетическими открытиями, и изучение ее в этом аспекте будет способствовать как дальнейшей разработке истории метода, так и преодолению недооценки литературы периода войны.



ЧАСТЬ I

# НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА





# 1. К ВОПРОСУ О ТРАКТОВКЕ ПОНЯТИЯ «МЕТОД»

Если бы коренные понятия, которыми придется в дальнейшем оперировать, полностью устоялись и не вызвали споров, можно было бы приступить непосредственно к выяснению того качественно нового, что внесла литература Отечественной войны в метод социалистического реализма.

Но полемика последних лет свидетельствует о нерешенности многих теоретических проблем, связанных не только с методом социалистического реализма, но и вообще с понятием метода, а без четкой позиции в этих вопросах нельзя решить и те частные проблемы, которые встают перед нами. Как писал В. И. Ленин, «Кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя «натыкаться» на эти общие вопросы»<sup>1</sup>.

Поэтому возникает необходимость прежде всего определить нашу позицию в вопросе о содержании понятия «метод», с тем чтобы дальнейшее изложение основывалось на однозначном применении терминов.

Впрочем, споры идут скорее не о самом понятии, а о характере методообразующих факторов; именно этот аспект особенно важен для изучения эволюции любого метода. Изменения в нем происходят непрерывно, так как каждое художественное произведение вносит нечто новое, пусть микроскопически малое, и в жанр, и в стиль, и в метод. Качественные же изменения могут произойти

---

<sup>1</sup>В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 15, стр. 368.

в методе лишь тогда, когда новое возникает не в одном из его параметров, как бы он ни был важен (например, в принципах типизации), а во всей системе присущих данному методу черт. А это, в свою очередь, невозможно без изменений в системе факторов, образующих метод.

Несмотря на то, что при определении понятия «художественный метод» теоретики литературы пользуются различными формулировками, вносящими некоторые нюансы в его трактовку, расхождения по вопросу о том, что такое метод, не очень значительны. Это и дало основание В. Толстых говорить о сегодняшнем, в принципе едином, взгляде на метод. «Известно, — пишет он, — что под художественным методом обычно понимаются принципы отображения, творческой переработки и художественного воплощения действительности в образах искусства»<sup>2</sup>.

Точно так же И. Ф. Волков констатирует, что понятие метода успело «утвердиться... в качестве обозначения тех творческих принципов, на основе которых художественно осваивается содержание реальной действительности и создается содержательная целостность художественных произведений»<sup>3</sup>.

Даже определение Л. И. Тимофеева, который рассматривает метод как «эстетическое отношение искусства к действительности»<sup>4</sup>, по форме весьма отличающееся от наиболее распространенных определений, не противоречит им, хотя и отражает более глубокий подход к проблеме метода. Действительно, творимая художником новая, художественная действительность относится к реальной действительности, более или менее полно и глубоко отражая ее противоречия и соответственно в различной степени и направлении воздействуя на нее в за-

---

<sup>2</sup> В. Толстых. Социалистический реализм и софизмы буржуазной эстетики. В ежегоднике «Социалистический реализм и проблемы эстетики», вып. I. М., 1967, стр. 129.

<sup>3</sup> И. Волков. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. МГУ, 1970, стр. 59.

<sup>4</sup> Л. Тимофеев. О принципах изучения советской литературы. В кн. «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература». М., 1970, стр. 163. О проявлении в методе «типа отношений между искусством и действительностью» пишет и Л. Якименко в статье «Принцип партийности и социалистический реализм» (сб. «Литература созидания и борьбы». М., «Советский писатель», 1973, стр. 125).

висимости (помимо меры таланта) от творческого метода писателя. Но это и означает, что принцип пересоздания, при помощи которого творится художественная действительность, и есть художественный метод.

Л. И. Тимофеев справедливо подчеркивает необходимость конкретно-исторического подхода к методу, который «складывается в данный исторический период и в данной исторической среде». Эта очень точная методологическая установка подводит нас к вопросу о том, почему именно эти принципы пересоздания<sup>5</sup> сложились в данную эпоху и — что не менее важно — в определенной социальной среде.

Для выяснения этого необходимо прежде всего найти удовлетворительное решение действительно сложной проблемы метообразующих факторов. Дело, в конечном счете, сводится к роли самой объективной действительности и мировоззрения художника в формировании и развитии метода.

История вопроса увела бы нас в двадцатые годы, но так как споры тех лет широко освещены в литературе<sup>6</sup>, мы остановимся лишь на столкновении мнений по этому вопросу на протяжении последних лет.

Если философ В. Толстых считает, что «действительности как объекту изображения принадлежит приоритет в рождении метода»<sup>7</sup>, а Ю. Боров видит в методе результат «активного творческого отражения предмета искусства» (который, добавляет он, воспринят «через призму общего философско-политического мировоззрения художника»<sup>8</sup>), если С. М. Петров дает близкую формулу: «Метод есть аналог самого предмета искусства, воспринято-

---

<sup>5</sup> Познание, отображение и воплощение осуществляется в искусстве всегда путем *пересоздания*, то есть создания новой, художественной действительности. Этим термином подчеркивается и вторичность этой действительности, и творческий характер самого «отображения». Поэтому, нам представляется, нет необходимости специально говорить о принципах «художественного познания», «творческой переработки», «отображения», «художественного воплощения» — все это входит в емкое понятие «пересоздания».

<sup>6</sup> См.: А. Метченко. Кровное, завоеванное. М., «Советский писатель», 1971, С. Асадуллаев. Историзм, теория и типология социалистического реализма. Баку, 1969, и др.

<sup>7</sup> В. Толстых. Указ. работа, стр. 129.

<sup>8</sup> Ю. Боров. О природе художественного метода. «Вопросы литературы», 1957, № 4, стр. 61.



го сквозь призму определенного мировоззрения»<sup>9</sup>, то А. С. Мясников резко возражает против преувеличения роли предмета в характере искусства: «Некоторые вульгаризаторы даже в пятидесятых годах утверждают, что характер предмета отражения целиком определяет характер искусства, что любое субъективное вмешательство художника может только снизить качество правдивого воспроизведения жизни»<sup>10</sup>. Но признание предмета искусства основным метоодообразующим фактором отнюдь не равнозначно отрицанию «субъективного вмешательства художника». Мы склонны согласиться с автором содержательного и, что особенно важно, конкретного исследования проблемы метода И. Ф. Волковым, который, приведя определения «предметников» (включая только что процитированные), рассматривает их как «пока что самый передовой рубеж в разработке проблемы метода нашей современной теорией литературы»<sup>11</sup>.

Отмеченные расхождения в значительной мере определяются, как нам кажется, нечеткостью и научной неразработанностью понятия «предмет искусства». Между тем правильная его трактовка облегчила бы путь к определению природы метода.

Прежде всего необходимо четко разграничить понятия «объект» и «предмет» искусства и отказаться от их употребления в качестве синонимов<sup>12</sup>. Объект — это определенная сфера, часть действительности, «кусочек жизни», например, дворянское общество в «Анне Карениной», городское «дно» в пьесе А. М. Горького, казачья станица в период коллективизации в «Поднятой целине». Прямого отношения к методу объект не имеет, иначе было бы непонятно, как не только у писателей, работающих в русле одного метода, но и у одного писателя находят отражение весьма разнообразные «куски жизни».

---

<sup>9</sup> С. Петров. Реализм. М., «Просвещение», 1964, стр. 23.

<sup>10</sup> А. С. Мясников. Теоретический опыт советского литературоведения. В кн. «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература». М., 1970, стр. 202—203.

<sup>11</sup> И. Ф. Волков. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. МГУ, 1970, стр. 67.

<sup>12</sup> Такое употребление акцентировано И. Волковым, который после слова «объект» в скобках разъясняет «предмет». (См. указ. сочинение, стр. 35); «Один и тот же предмет (или объект)...», — пишет В. Иванов в своей книге «О сущности социалистического реализма». (М., «Художественная литература», 1963, стр. 166).

Другое дело — предмет искусства, гораздо более сложное и, как отмечено, теоретически недостаточно осмысленное понятие. Объектом многих произведений Чехова и Горького была жизнь русской интеллигенции, но предмет художественного пересоздания был у них различный. Несколько огрубляя, можно сказать, что Чехова занимало преимущественно омещанивание, духовный кризис людей, лишенных активности, в то время как Горький (в «Жизни Клима Самгина», например) исследовал межеумочное положение интеллигенции и путь одной ее части к ренегатству, а другой — к революции. Поэтому прав В. Толстых, когда отмечает, что Чехов и Горький «не только по-разному видели, но и видели разное»<sup>13</sup>. Из этого замечания, кстати, видно, что речь у Толстых идет не об объекте, а именно о предмете.

Предмет искусства (или данного произведения) не следует отождествлять не только с объектом, но и с проблематикой. Проблематика может быть психологической, социологической, этической, исторической, даже технической, она может совмещать в себе все эти аспекты, но она не представляет сама по себе явления искусства, хотя и может ставиться и разрешаться в сфере искусства и средствами искусства. Проблему мы сравнительно легко вычленим из образной структуры произведения, переводим на язык политики, социологии, морали, как это великолепно умели делать великие русские революционно-демократические критики и как все чаще делает сейчас наша критика. В самой проблематике, таким образом, нет ничего, непереводаемого на язык логических категорий, но в явлениях искусства всегда есть это трудно определяемое «нечто», делающее искусство искусством.

В созданной писателем художественной действительности проблема может занять центральное место, но не проблему пересоздает художник, и она, уже по одному этому, не может быть метообразующим фактором.

Итак, ни объект, ни проблематика не лежат в основе формирования художественного метода, что отнюдь не означает, будто они нейтральны по отношению к нему; напротив, они (в особенности — проблематика) оказывают определенное влияние на различные его стороны.

---

<sup>13</sup> В. Толстых. Указ. работа, стр. 130.

Методообразующую роль играет, на наш взгляд, именно предмет искусства, который мы рассматриваем (в отличие от объекта) как категорию эстетическую.

В хаотическом нагромождении жизненных обстоятельств, процессов, явлений, ситуаций художник обнаруживает трудно доступные обыденному глазу связи и отношения, нередко улавливает только зарождающиеся явления, причем характер этого процесса определяется не только мерой таланта, но и мировоззрением, общественной позицией, кругом интересов, нравственными принципами, жизненным и творческим опытом. Из этого художнически увиденного писатель и творит новую, «вторичную», художественную действительность, воплощенную в произведении искусства. Не вся действительность и не какая-то ее сфера (целиком) становится предметом пересоздания — сколь бы «эпопейно» ни было произведение, оно не может охватить все, — а то, что более всего занимает писателя в объекте. Эти явления, связи, отношения есть в действительности, в объекте, но они представляют собой лишь, так сказать, потенциальный предмет, пока они не замечены художником, причем не в виде «проблемы», не логически, а художнически, то есть — в образе.

Г. Н. Пospelов, конечно, прав, когда выступает против смещения понятий «образ» и «представление»; действительно, в психологии (и, добавим, в гносеологии) «образ» означает лишь одну из форм отражения действительности в сознании человека, не предполагающую *художественного* восприятия, то есть такого, который включает элемент пересоздания. Но вряд ли справедливо утверждение ученого, внесшего огромный вклад в искусствознание и в теорию литературы, что «художник в самый ранний период своего творчества также мыслит представлениями, которые лишь по мере постепенного углубления и усложнения творческого процесса превращаются в образы»<sup>14</sup>. Не говоря уже о том, что весьма трудно уловить, какой именно период творчества художника можно считать «самым ранним», в этой формулировке исчезает специфика художественного видения, что особенно странно для исследователя, который относит себя к на-

---

<sup>14</sup> Г. Н. Пospelов. Эстетическое и художественное. МГУ, 1965, стр. 260.

правлению в науке, ведущему поиск именно в сфере разграничения теоретической стороны идеологии и того, «что за последнее время у нас стали называть «видением мира»<sup>15</sup>.

При такой трактовке художественного процесса получается, что собственно художническое проявляется в нем лишь на стадии формотворчества или, как пишет Г. Н. Пospelов, «воспроизведения ...представлений... с помощью каких-либо материальных средств»<sup>16</sup>; само же *восприятие* действительности художником лишается специфики искусства и ничем не отличается от ее восприятия людьми, не наделенными даром художественного видения. Художник, как и всякий человек, конечно, «мыслит представлениями», и это «обычное», не художественное мышление помогает ему вырабатывать свое суждение о явлениях жизни, вплоть до обобщений абстрактного характера. Все это влияет и на собственно художественный творческий процесс. Но «представления» художника как такового (когда он выступает именно в этом своем качестве) неизбежно содержат уже элементы пересоздания, то есть художественного образа. Мы бы назвали это «первичным образом»; впоследствии он разрабатывается, обогащается, преобразуется, так что конечный художественный результат может быть даже в чем-то противоположен «первичному образу». Но уже «в самый ранний период» истинный художник все-таки мыслит не представлениями, а образами.

Гойя увидел не *проблему* вырождения королевской семьи или вообще аристократии и имел не только «представление» об этой среде; он увидел *образ* этой семьи или королевы, или детей, именно образ, хотя, конечно, еще первичный, неразработанный, несовершенный. Толстой увидел не *проблему* жизни истинной и мнимой, живой и неживой, а образы Кутузова и Наполеона, Наташи и Элен или образ травы, пробивающейся сквозь каменные плиты. Уже в этом «первичном» образе неизбежно присутствует и «угол зрения», и отношение художника: у Гойи — ненависть, презрение, жестокое «срывание ма-

---

<sup>15</sup> Г. Н. Пospelов. Методологическое развитие советского литературоведения. В кн. «Советское литературоведение за пятьдесят лет». МГУ, 1967, стр. 106—107.

<sup>16</sup> Г. Н. Пospelов. Эстетическое и художественное. МГУ, 1965, стр. 260.

сок», у Толстого — подобные чувства по отношению к Наполеону, к салону Шерер и т. п. и прямо противоположные — к Кутузову, Наташе. Здесь, конечно, лишь очень приблизительно перечислены «ценностные» элементы, содержащиеся в предмете. В нем уже присутствует и нечто, не исчерпывающееся логическими определениями. Проблема — лишь логический аналог предмета; в предлагаемом понимании предмета он — не только материал для пересоздания, но и первичный этап уже начавшегося процесса творения художественной действительности. Художник может впоследствии неоднократно «поверять алгеброй гармонию», но работа его мысли в процессе открытия предмета — это, по нашему мнению, уже «мышление образами».

Следовательно, в предмете искусства проявляется уже и мировоззрение, и «угол зрения», и оценка, и, разумеется, открытая автором грань действительности, но все это содержится в нерасчлененном виде, как вообще нерасчленен образ.

При такой трактовке предмет становится как бы промежуточным звеном между действительностью и методом, но звеном, в котором органически сплетаются объективное и субъективное, объект и мировоззрение, бытие и сознание. Творя новую, художественную действительность, писатель руководствуется принципами пересоздания, заложенными в самом предмете. В этом и заключается то «единство художественного пересоздания материала действительности, основанное на единстве образного видения жизни»<sup>17</sup>, которое В. Д. Сквозников справедливо рассматривает как необходимую предпосылку последовательного осуществления «способа отображения», то есть метода.

Исходя из сказанного, можно предложить следующее определение предмета искусства: это те явления действительности, те отношения и связи ее элементов, которые под определенным углом зрения образно восприняты художником и положены в основу создания им новой, художественной действительности. В этом своем нерасчлененном качестве предмет, по нашему мнению, действительно является главным метообразующим

---

<sup>17</sup> В. Д. Сквозников. Творческий метод и образ. В кн. «Теория литературы». М., «Наука», 1962, стр. 170.

фактором. Предмет искусства — категория объективно-субъективная, и в этом — диалектика данного понятия. Явления действительности, воспринятые художником, существуют объективно, и образ не возник бы, если бы их не существовало. Но «выбор» предмета, возникновение образа относится, конечно, к сфере субъективного. Как и во всяком диалектическом единстве, в предмете есть ведущая сторона — объективная первооснова, что дает все основания говорить о «приоритете действительности».

Из сказанного очевидно, что предмет у каждого подлинного художника и даже в каждом произведении неповторим во всей своей конкретности. В творческих поисках художника, в пробуждении его интереса к определенным явлениям действительности, в формировании «угла зрения», в постановке вопроса, на который он ищет ответ, рождается его собственный предмет пересоздания и его индивидуальные принципы создания «вторичной» действительности.

Совершенно прав Л. И. Тимофеев, когда пишет, что чем конкретнее тот уровень, на котором рассматривается метод, «тем ближе мы подходим к определению своеобразия художественного метода того или иного течения, группы, школы, вплоть до индивидуального метода писателя»<sup>18</sup>.

Это в полной мере относится и к предмету. Но переходя от предмета творчества данного писателя к предмету творческого пересоздания, характерному для группы писателей, мы неизбежно абстрагируемся от некоторых индивидуальных особенностей, вычленив общее, сущностно повторяющееся, закономерное. «При всей индивидуальной неповторимости художественного акта, — справедливо отмечает И. Ф. Волков, — он повторяет всякий раз какие-то закономерности творчества вообще и данной конкретной эпохи особенно...»<sup>19</sup>. На этом уровне, именно в результате необходимого во всяком обобщении отвлечения от индивидуального, предмет приближается к своему логическому аналогу — проблематике произведения, но и здесь абстрактно-логические формулировки содержания предмета оказываются неизбежно беднее его действительного содержания.

---

<sup>18</sup> Л. И. Тимофеев. Указ. работа, стр. 163.

<sup>19</sup> И. Ф. Волков. Указ. работа, стр. 54.

Говоря сугубо обобщенно (и с неизбежной при таком обобщении схематичностью), предметом античной трагедии был «человек и рок» (затем, в средневековой литературе, «человек и бог»). В литературе Возрождения впервые возник предмет — «человек и общество», но он был настолько необъятен, что в последующие века произошла дальнейшая его дифференциация и конкретизация. Предмет классицизма — «человек и государство», что в конкретной художественной ткани обычно преобразовывалось в альтернативу «чувства и долга». Теоретические взгляды идеологов Просвещения и художественное видение писателей той эпохи выдвинули в качестве предмета анализа человека «вообще», что во многом предопределило и способ его изображения и художественное пересоздание действительности (робинзонады). Романтизм видел свой главный предмет в противоречии между тем же абстрактно трактуемым человеком и враждебным ему обществом, в связи с чем свойственный этому методу способ пересоздания не предполагал ни конкретизации обстоятельств, ни психологической индивидуализации героя: буря в душе одинокого бунтаря виделась романтикам в ее предельно обобщенных формах.

Наконец, в критическом реализме предмет художественного познания «человек-общество» приобрел историческую и социальную конкретность: данное (преимущественно буржуазное) общество в его социальной и национальной определенности и реальный человек определенного класса, социальной группы, среды, *детерминированный в своих поступках, мыслях, идеалах прежде всего положением в обществе*. Этому предмету соответствовал метод аналитический, нацеленный на выяснение структуры общества, рассматриваемого во всей его конкретной данности. Это же относится ко второй стороне антиномии — человеку, которого уже нельзя было оторвать от реальных условий существования. И поскольку предметом художественного пересоздания становился исторически конкретный человек, он представал перед читателем во всей своей полноте, в противоречиях, в «диалектике души». В. Сквозников очень точно характеризует особенности пересоздания действительности, свойственные реализму: «Реалистическому методу присуща особая, специфическая познавательная форма (а отсюда — его принцип организации образов): возни-

кает то собственное движение отражаемого объекта внутри художественного поля, то относительно самостоятельное взаимное сцепление причин, следствий и связей, то «саморазвитие» характеров и обстоятельств, в которых свойственная реализму объективность подхода к действительности находит свое конкретное проявление»<sup>20</sup>. Но автор не ставит вопроса о том, почему именно данная «познавательная форма» и данный «принцип организации образов» присущи реализму. На наш взгляд, ответ на этот вопрос следует искать в характере указанного выше главного для этого художественного метода предмета.

Однако объективно-субъективная категория предмета художественного познания, объясняя происхождение «способа пересоздания», сама нуждается в генетическом анализе. Почему в данную историческую эпоху и в определенной социальной среде рождается или бытует данный метод? Ответить на этот вопрос только ссылкой на возникновение нового предмета — значит указать лишь на непосредственную, но отнюдь не конечную причину. Остается еще вопрос: почему возник новый предмет художественного познания? Конечно, его рождает сама действительность, в которой возникают новые социальные отношения, конфликты, проблемы, новый тип личности, и рано или поздно обнаруживается, что новое вино нельзя вливать в старые меха. Но действительность, как и составляющие ее «куски жизни» — это лишь *объект* художественного анализа и пересоздания. В ней заложен предмет, но творить на его основе новую, художественную действительность можно лишь после того, как он открыт художником.

Можно ли, например, утверждать, что в буржуазной действительности начала XIX века существовал лишь тот предмет, который лег в основу романтического способа пересоздания? Романтики видели бунтующего против общества абстрактного человека, но в действительности существовал вполне конкретный, социально определенный «исторический» человек, и как таковой он мог появиться в художественном произведении лишь при том подходе к материалу и том способе пересоздания, которые свойственны критическому реализму. Герои «Войны

---

<sup>20</sup> В. Д. Сквозников. Указ. работа, стр. 180.



и мира» — люди той эпохи, когда в литературе господствовал романтизм, но они созданы воображением художника-реалиста.

Во второй половине XIX века уже существовало и уже имело свою историю революционное движение рабочего класса. Жизнь пролетариата начала становиться объектом художественного познания, и к этим новым для литературы пластам действительности обратились художники («Жерминаль» Э. Золя, «Ткачи» Г. Гауптмана). Но это не привело тогда к возникновению нового предмета, связанного с таким взглядом на рабочий класс, который основан на понимании его исторической миссии. Даже близкая к социалистическому движению М. Гаркнесс оставалась в рамках основного предмета критического реализма: ее роман «Городская девушка» содержал исторически конкретное и социально определенное изображение жизни рабочего класса, но не «жизни в революционном развитии».

Известное замечание Ф. Энгельса «Революционный отпор рабочего класса угнетающей его среде, его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, добиться своих человеческих прав вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма»<sup>21</sup> означает, в сущности, пожелание, чтобы искусством был открыт новый предмет. Открытие его (и вместе с ним нового художественного метода), как известно, произошло на следующем историческом этапе в творчестве Горького.

Итак, потенциально существующий в действительности предмет может быть открыт значительно позже, чем он возник. Можно, конечно, объяснить это отставанием сознания, в том числе и художественного, от бытия, и в этой ссылке на общую закономерность будет, несомненно, известная доля истины. Но в чем заключается причина длительного сосуществования художественных методов и соответствующих им предметов?

Если одна группа писателей, открыв новый предмет пересоздания, в процессе творчества разрабатывает и обогащает новый художественный метод, а другая (или другие) в течение многих десятилетий не видит или игнорирует его, то это, разумеется, нельзя объяснить об-

---

<sup>21</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 11.

щими законами познания. В этом проявляется более или менее осознанная художниками цель творчества, его художественная и общественная «сверхзадача», в конечном счете его идеология, хотя она и носит характер, как удачно сформулировал Г. Н. Пospelов, «непосредственного идеологического познания»<sup>22</sup>.

Действительность, так или иначе отображаемая или пересоздаваемая в современной западной литературе, одна: капиталистическое общество эпохи общего кризиса данной социальной системы; но на почве этой единой, хотя и раздираемой противоречиями действительности существуют, как известно, социалистический реализм, критический реализм и модернизм. Так же обстояло дело и в России начала XX века. Если в критическом реализме, при всех его отличиях от критического реализма XIX века, предметом пересоздания оставался исторически и социально конкретный человек в его взаимоотношении с данным обществом, то в литературе декаданса им стал человек, отчужденный от общества, лишенный социальной перспективы. Главным же предметом социалистического реализма явился процесс революционного преобразования общества, человек, не только творимый историей, но и творящий ее.

С различием в предмете связан, конечно, и выбор конкретного материала, «куска жизни». Художнику социалистического реализма, стремящемуся воплотить борьбу за революционное обновление мира, естественно обратиться к жизни и борьбе рабочего класса, к деятельности передовых людей эпохи — коммунистов («Мать» Горького, «Коммунисты» Арагона, трилогия В. Бределя и др.). Декаденты предпочитают черпать материал в «разорванном» сознании деклассированного интеллигента, выступающего в облике «человека вообще». Но специфическими для различных методов являются все же не объекты, не «куски жизни», а именно предметы. Горький, как известно, много писал о буржуазии и о буржуазной интеллигенции, но предметом его идейно-художественных поисков и открытий была и в этом случае «жизнь в революционном развитии».

Из сказанного ясно, что вопрос о генезисе предмета художественного познания не исчерпывается формулой

---

<sup>22</sup> Г. Н. Пospelов Эстетическое и художественное. МГУ, 1965, стр. 198.

о возникновении его в самой действительности. Конечно, предмет не может быть открыт раньше, чем в объективной действительности возник данный «потенциальный предмет», но само его появление еще не приводит ни к его открытию, ни к рождению метода. Материя всегда состояла из микрочастиц, но открытие их — подвиг науки XX века. Человечество много тысячелетий состояло из классов, но учение о классовой борьбе возникло лишь в XIX веке. Общественная жизнь всегда развивалась, и в этом развитии было немало революционных процессов, но только социалистический реализм открыл этот предмет художественного пересоздания.

На наш взгляд, *диалектическое единство «предмет-метод» складывается тогда, когда в социальной психологии, идеалах, ценностных ориентациях определенного класса (или классов) созревают предпосылки для данного предмета художественного познания и соответствующего ему художественного мышления, «угла зрения», способа пересоздания.*

«Над различными формами собственности, над социальными условиями существования возвышается целая надстройка различных и своеобразных чувств, иллюзий, образов мысли и мировоззрений. Весь класс творит и формирует все это на почве своих материальных условий и соответственных общественных отношений»<sup>23</sup>, — писал К. Маркс. Именно в этом, творимом всем классом духовном климате, в идеалах и ценностных ориентациях, складывающихся в процессе трудовой деятельности, в классовой борьбе, в быту и т. д. коренятся все явления духовной жизни, выражающие (на разных уровнях) идеологию либо социальную психологию данного класса. Материальное бытие порождает теоретические воззрения, философские концепции, эстетические теории и творения искусства не непосредственно, как полагает вульгарная социология, а через духовную жизнь масс. В обыденном сознании преобладают ценностные суждения и ориентации — представления о добре и зле, благородстве и низости, добродетели и пороке, справедливости и несправедливости и т. д.

Это не означает, что роль писателя — непосредственного творца художественных ценностей — сводится лишь

---

<sup>23</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 8, стр. 145.

к «выражению» или интерпретации ценностных ориентаций определенной социальной группы. Его талант — художественное видение, способность к «мышлению образами», мастерство аналитика, искусство синтезирования, обостренное чувство прекрасного и безобразного — все, что делает человека художником, позволяет увидеть в действительности то, что скрыто от невооруженного глаза «обыденного сознания», проникнуть в сущность явлений.

В выборе специфического предмета художественного пересоздания, в характере подхода к действительности решающая роль принадлежит мировоззрению писателя. Как у отдельной личности, так и у класса, социальной группы или любой другой общности обыденное сознание не отделено от научного, теоретического непреодолимым барьером. Первобытный человек не мог знать, что гроза является следствием накопления электрического заряда в тучах, его непосредственный опыт говорил ему, что только внешние силы могут вызвать гром и молнию. Современный человек, еще в школе узнавший источник грозы, включил эту истину в свое обыденное сознание. То или иное понимание общественного развития, сложившееся в ходе научного исследования, также превращается рано или поздно в элемент обыденного сознания. Теоретические взгляды художника не могут оставаться нейтральными по отношению к его творчеству. Писатель, в мировоззрении которого укоренилось представление о классовой борьбе как об общей закономерности исторического процесса, не сможет писать о классовом обществе, игнорируя эту закономерность. Его теоретическое *знание* неизбежно скажется на предмете и на способе пересоздания. Но поскольку художественное творчество основано на непосредственном восприятии действительности, мировоззрение писателя оплодотворит его «мышление образами» лишь в том случае, если оно станет органическим элементом его личности и «опустится» до уровня обыденного сознания. Но сколь бы своеобразен и неповторим ни был предмет художественного пересоздания, занимающий данного писателя, он может сложиться и стать источником творчества лишь в том случае, если в принципе соответствующий ему тип проблематики, подхода к какой-то стороне бытия, ее оценки присутствует в ценностных ориентациях определенного

класса или его части, определенных социальных слоев. Главный предмет критического реализма, например, вполне соответствовал системе ценностей и идеалам демократической массы, хотя внутри ее существовали немалые социальные, а значит и социально-психологические различия (крестьянство, городские низы, мелкое чиновничество, та часть рабочих, которая не достигла высокого уровня классового самосознания).

Существование эксплуатации, указывал В. И. Ленин, «всегда будет порождать как у самих эксплуатируемых, так и в отдельных представителях «интеллигенции» идеалы, противоположные этой системе»<sup>24</sup>. «Простые нормы нравственности и справедливости» ежечасно приходили в противоречие с господствующими социальными отношениями, хотя «права человека» все более декларировались буржуазным государством и официальной идеологией. *Почему* усиливается фактическое неравенство, растет нищета, деморализуется личность? Обыденное сознание масс могло поставить этот вопрос, но не ответить на него. Городская и деревенская мелкобуржуазная масса, да и немалая часть рабочих, могла прийти к осуждению злоупотреблений собственностью, крайностей имущественного неравенства, культа денег, но никак не к отрицанию данного типа производственных отношений. Однако вопрос поставлен, он существовал уже не только объективно, в самой действительности, но и в неразвитом сознании масс. Этот вопрос и лежал в основе предмета художественного познания и пересоздания метода критического реализма с его антибуржуазным пафосом и огромной разоблачительной силой.

Антифеодалное сознание масс в последние века феодальной формации породило идею «человека вообще» в противовес непреодолимым сословным перегородкам. Сословные привилегии были уже юридически отменены и постепенно уходили в прошлое: зато во всей наготе предстали классовые различия и антагонизмы. Поэтому предметом критического реализма стала не абстрактная антиномия «человек-общество», а конкретная—«социально-детерминированный человек и буржуазное общество»: ведь и в обыденном сознании масс человек уже воспринимался не в абстракции, а в социальной определенности.

---

<sup>24</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. I, стр. 435.

Выше уже отмечалось, что основной предмет литературы критического реализма рождал аналитический подход к действительности, ему соответствовали «типические образы» и «типические обстоятельства». Теперь можно добавить к этому, что и сам свойственный ему «способ пересоздания» — при всей относительной суверенности художника — связан с эстетическим сознанием демократической массы. Жизнь срывала мистический покров с человеческих отношений; в народном представлении королевская власть, аристократия, даже (хотя и в меньшей степени) религия спускались с небесных высот на грешную землю с «голым чистоганом». Отсюда — трезвый реализм мышления, предполагающий такой способ изображения, при котором явления, процессы, характеры раскрываются и развиваются «в формах самой жизни». Искусство, конечно, всегда пересоздание, но в критическом реализме, если оставить в стороне некоторые произведения сатиры, нуждающиеся в специальном анализе, оно не выходит за пределы того, что *может быть* в рамках действительности; это не исключает типизации, заострения, даже гротеска. Этим определяются и границы, за пределы которых условность в критическом реализме обычно не выходит.

Таким образом, не только предмет искусства как таковой, но и художественный метод уходят своими корнями в социальную психологию, ценностные ориентации и идеалы определенной социальной среды. Этим еще раз подчеркивается органическая связь предмета и метода.

Если социальные, социально-психологические, мировоззренческие *корни* метода лежат *вне* литературного ряда, то сам метод складывается на прочной основе предшествующего литературного процесса, он впитывает художественный опыт человечества, причем это происходит даже в тех случаях, когда новый метод возникает в прямом столкновении с уже существовавшими и сопровождается нигилистическим отрицанием их. Сколь бы шумными и категоричными ни были декларации теоретиков и практиков нового метода, объективно это отрицание всегда оказывалось диалектическим, так или иначе включающим единство новаторства и традиции.

Между просветительским романом, в целом принимавшим буржуазную действительность, и социальным романом XIX века, отвергавшим ее, лежит полоса револю-

ционно-романтического бунта, и становление критического реализма с его антибуржуазным пафосом проходило не без влияния этого художественного опыта. Под его воздействием (включая и отрицание, отталкивание, полемику) определялись и «угол зрения», и предмет художественного пересоздания, и иные компоненты нового метода. Из такого понимания метода и его социальных истоков мы и будем исходить в дальнейшем изложении.

## 2. СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И МЕТОДОЛОГИЯ ЕГО ПЕРИОДИЗАЦИИ

Попытки осмыслить своеобразие творческого метода советской литературы предпринимались, как известно, задолго до того, как сложилось понятие «социалистический реализм»<sup>25</sup>. И впоследствии, когда это понятие прочно вошло в литературный обиход и определение его уже было зафиксировано в Уставе Союза советских писателей, дискуссии о сущности, природе, границах социалистического реализма почти не прекращались. Это объясняется не только естественным для науки стремлением все глубже исследовать сущность и объективных процессов, и собственного понятийного аппарата.

Дело, видимо, еще и в том, что само развитие литературы непрерывно обогащало реальный художественный материал, анализ которого только и может привести к выяснению сущности творческого метода.

Накопленный к началу 1930-х годов фонд социалистической литературы, хотя он и включал уже немало произведений, ставших классикой нового метода, давал возможность ответить лишь на вопрос о том, каков метод, который сложился в творческой практике к тому времени. Но метод развивался, обогащался новыми эстетиче-

---

<sup>25</sup> История формирования этого понятия детально изложена в работах А. И. Метченко «Кровное, завоеванное». М., «Советский писатель», 1971; «Формирование теории социалистического реализма» в сб. «Советское литературоведение за пятьдесят лет», МГУ, 1967; в книгах С. Д. Асадуллаева «Историзм, теория и типология социалистического реализма». Баку, 1969; Л. П. Егоровой «Проблемы типологии социалистического реализма». Ставрополь, 1971 и др.



скими открытиями, успешно осваивая новые пласты действительности и новые предметы художественного пересоздания. Помимо русской литературы, социалистический реализм быстро развивался в многоязычной литературе союзных республик, а затем и литературе братских социалистических стран. К этому методу приходили и многие прогрессивные художники стран капитализма. Характеризуя метод, исследователи уже не могли оперировать только, так сказать, первичным фондом его произведений.

Когда В. Щербина пишет: «Социалистический реализм — это творения Горького, Маяковского, Серафимовича, Фурманова, Фадеева, А. Толстого, Шолохова, Барбюса, Арагона, Элюра... и ряда других известных всему миру писателей»<sup>26</sup>, — он, разумеется, не предлагает заменить этим определение сущности метода. Не заменяет же перечень имен Гюго, Байрона, Шелли определение романтизма. Речь идет, по-видимому, о том, что метод литературы нельзя выводить умозрительно, что материалом для теории метода может быть только сама литература. Социалистический реализм сегодня — это, конечно, и Горький, и Маяковский, и Шолохов, и Толстой, и Фадеев, но это и Твардовский, Симонов, Гамзатов, Айтматов, Межелайтис и множество других «хороших и разных» советских писателей; это и Брехт, Зегерс, Хикмет, Амаду, Неруда, Штрिटтматтер и многие другие.

Что этих столь разных писателей позволяет отнести к единому (при всем многообразии индивидуальных творческих методов, разноречии, различных литературных традициях и т. п.) творческому методу?

Критический реализм можно охарактеризовать на основании творчества Пушкина, Бальзака, Диккенса, и это правомерно. Но дает ли это представление о методе в целом без вклада Толстого, Достоевского, Мопассана, не говоря уже о Чехове и о критическом реализме XX века?

Марксистско-ленинское литературоведение углубляет и расширяет трактовку социалистического реализма, учитывая его непрерывное обогащение. «О живой развивающейся природе нашего реализма особенно следует пом-

---

<sup>26</sup> В. Щербина. О социалистическом реализме. Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе. 12—18 апреля 1957. М., Гослитиздат, 1959, стр. 67.

нить, — писал В. Щербина, — ведь это метод молодого, быстро растущего революционного искусства. Уже отчетливо и прочно определились его основные черты. Однако он весь в движении, борьбе, обогащении и разветвлении своих форм, своих исторических и современных связей».

Но можно ли из этой динамичности метода сделать вывод о принципиальной невозможности определить само его понятие? К этой точке зрения склоняется А. С. Мясников: «Все попытки дать однолинейное определение социалистического реализма при помощи замкнутой раз навсегда данной формулы не увенчиваются успехом», — констатирует он и объясняет это тем, что «социалистический реализм — сложное, развивающееся, живое явление»<sup>27</sup>. Но определение понятия отнюдь не предполагает «однолинейности» и «замкнутой формулы». В нашей науке немало определений, характеризующих сложные и развивающиеся явления. Материалистическое мировоззрение, например, непрерывно обогащается, развивается, что не мешает определять его строго научной (хотя и не однолинейной) формулой. Определение предполагает характеристику сущности явления, качественно отличной от всех других явлений, но сущности не застывшей, а движущейся, меняющейся, сохраняющей при этом свою качественную определенность. Не случайно между ранними, ставшими классическими определениями социалистического реализма и многочисленными суждениями последних лет нет противоречия: происходит не пересмотр, а углубление, обогащение и детализация понятия. Напомним определение, данное в Уставе Союза советских писателей, принятом на I съезде, и в основной его части подтвержденное на последующих съездах: *«Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма»*<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> А. С. Мясников. Социалистический реализм и изучение художественных форм. В кн. «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. I. М., «Наука», стр. 5.

<sup>28</sup> Устав Союза советских писателей СССР. М., ГИХЛ, 1934, стр. 5.

В одной из последних работ о методе советской литературы и его международном значении, принадлежащей перу А. И. Овчаренко, социалистический реализм как основной метод в современном социалистическом искусстве определяется следующим образом: «... социалистический реализм — это художественный метод, позволяющий писателям нового мира, писателям нового миропонимания *правдиво изображать жизнь в ее непрерывном историческом становлении, движении, развитии, органически соединяя верность действительности с глубокой социалистической идейностью и действенностью, высокую художественность с ясным пониманием исторического смысла*»<sup>29</sup>.

Сопоставление этих определений, разделенных почти четырьмя десятилетиями, весьма показательно. Во-первых, нетрудно заметить, что А. Овчаренко отказался от требования «исторически конкретного изображения», предпочтя формулировку «верность действительности»; тем самым утверждая право художника на условные и обобщенные приемы пересоздания. Во-вторых, вместо задачи «идейной переделки» (что соответствовало конкретной стадии развития общества) фигурирует более общая формулировка — «глубокая социалистическая идейность и действенность». В-третьих, «изображение жизни в ее революционном развитии» трансформировалось в «изображение жизни в ее непрерывном историческом становлении, движении, развитии»; это обусловлено, очевидно, тем, что поступательное движение развитого социалистического общества происходит в иных формах, чем развитие общества в условиях острой классовой борьбы.

В остальном определения различаются по стилистике и интонации — сущность понятия не подвергается пересмотру. Л. И. Тимофеев справедливо отметил, что в Уставе Союза советских писателей, принятом в 1934 году и подтвержденном Вторым и Третьим съездами Союза советских писателей, содержится наиболее общее указание на «сущность» социалистического реализма<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> А. И. Овчаренко. Социалистическая литература и современный литературный процесс. М., «Современник», 1973, стр. 95.

<sup>30</sup> Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., «Промсвещение», 1966, стр. 418.

При всей плодотворности прошлых и современных поисков они, на наш взгляд, дали бы более эффективные результаты, если бы вопрос о сущности метода социалистического реализма рассматривался в органической связи с проблемой характерного для него предмета.

Формулировка, записанная в Уставе Союза советских писателей, содержит обобщенную характеристику не только принципов пересоздания («правдивого», «исторически конкретного»), то есть собственно метода, но и предмета литературы социалистического реализма.

«Действительность в ее революционном развитии» (у А. Овчаренко — «жизнь в ее непрерывном историческом становлении, движении, развитии») — это не объект, а именно предмет художественного освоения, так как здесь присутствует уже взгляд на различные аспекты бытия, определяющийся марксистско-ленинским мировоззрением. Индивидуальный предмет, пересоздающийся художником социалистического реализма, конечно, неповторим, и в этом, в частности, выражается бесконечное разнообразие творческих индивидуальностей и неограниченные возможности проявления личности художника, творящего в русле этого метода. Писатель может обращаться к непосредственному революционному деянию и «будничной» жизни современников в «спокойные» периоды, к деятельности революционных созидателей и к тем слоям общества, которые противостоят его движению вперед, но художник социалистического реализма во всех случаях видит сегодняшнюю жизнь как момент или этап в историческом движении к коммунистическому будущему. Великолепные строки Леонида Мартынова

Ты не почитай себя стоящим  
Только здесь вот, в сущем, в настоящем,  
А вообрази себя идущим  
По границе прошлого с грядущим<sup>31</sup>

очень точно выражают свойственный социалистическому реализму угол зрения, неотъемлемый от предмета — действительности в революционном развитии. В этом предмете объективное (непрерывно развивающаяся действительность) и субъективное восприятие ее именно под этим углом зрения, в свете непреложного движения человечества к коммунизму, органически сочетаются, и в

<sup>31</sup> Л. Мартынов. Стихотворения и поэмы, т. I. М., «Художественная литература», 1965, стр. 364.

этом своем нерасчленимом единстве оказывают решающее воздействие на принципы пересоздания.

«Действительность в ее непрерывном историческом становлении, движении, развитии» — это, конечно, и развивающийся человек, творимый историей и творящий ее, раскрывающий и обогащающий свои духовные потенции в революционном по своей глубокой сущности и по своему объективному историческому значению деянии. К классическому определению социалистического реализма очень близка горьковская формулировка: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради... великого счастья жить на земле, которую он... хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью»<sup>32</sup>. И в ней содержится объективное (бытие) и субъективное (взгляд на него, подход к нему как к деянию); речь идет при этом не о деянии или творчестве как таковом, а о деянии, которое направлено на коренное преобразование действительности и становится, таким образом, его составной частью и двигателем. Только в таком историческом деянии человек обретает гармонию с обществом, преодолевает извечное (в рамках классового общества) противоречие с ним.

Главным предметом пересоздания впервые в истории литературы становится не противоречие «человек — общество», «человек — государство», а гармония «политического», по емкому определению Н. Гегеля, человека с действительностью в ее революционном развитии, с самой историей в ее движении к коммунизму. Этот предмет, разумеется, включает и поиски гармонии, и преодоление (в человеке и вне его) препятствий на пути к прогрессу и к самой гармонии, и борьбу с враждебными революционному развитию силами.

Полная гармония человека со всем обществом, невозможная до окончательного стирания граней между классами и достижения полной социальной однородности (горьковское «человечество, объединенное в одну семью»), присутствует в нем в качестве идеала, лишь частично реализуемого в гармонии со своим классом, пе-

---

<sup>32</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30 томах. М., ГИХЛ, 1953, т. 27, стр. 330.

редовыми силами общества, социалистической нацией или содружеством наций. Этот предмет, следовательно, отнюдь не предполагает «бесконфликтности» принципов пересоздания действительности.

Естественно, что при теоретическом анализе социалистического реализма в работах начала 30-х годов предмет литературы трактовался главным образом применительно к уже накопленному художественному материалу, к воплощению периодов революционной ломки старого строя и сознания, чувств, психологического облика человека. Формула «жизнь в революционном развитии» относилась и к становлению новых общественных отношений, к созиданию, однако тоже в эпохи глубоких качественных сдвигов (формирование советского строя, коллективизация). Между тем революционное содержание объективно свойственно и всему последующему развитию советского общества.

Исторический этап, начатый Октябрем, — это эпоха движения человечества от капитализма (и вообще от всех антагонистических обществ) к коммунизму. «Современная эпоха, основное содержание которой составляет переход от капитализма к социализму, есть эпоха борьбы двух противоположных общественных систем, эпоха социалистических и национально-освободительных революций, эпоха крушения империализма, ликвидации колониальной системы, эпоха перехода на путь социализма все новых народов, торжества социализма и коммунизма во всемирном масштабе»<sup>33</sup>.

Строительство коммунистического общества в нашей стране — составная и ведущая часть мирового революционного процесса. Революционное по своей сущности, но плавное, не сопровождающееся бурной ломкой сложившихся норм социалистического общежития, хотя и не лишенное сложностей и противоречий, развитие нашего общества — таково «жизнь в революционном развитии», которую прежде всего воссоздает искусство социалистического реализма.

Чем дальше продвигается наше общество к социальной однородности, тем больше складывается объективных возможностей для развития новых, гармоничных от-

---

<sup>33</sup> Программа КПСС. XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза. Стенографический отчет, т. III, М., 1962, стр. 230—231.

ношений личности со всем обществом, тем более индивидуальные деяния сливаются с ходом исторического процесса.

Сказанное не следует понимать слишком упрощенно и прямолинейно. Объект литературы социалистического реализма, т. е. тот конкретный жизненный материал, который пересоздается ею, абсолютно беспределен: современность и история, в том числе весьма отдаленная от наших дней, советское общество и мир капитализма, люди, сроднившиеся с социалистическим строем и органически впитавшие его мировоззрение и мироощущение, и люди, лишь идущие к единству с обществом, наконец — враги новых общественных отношений. Но к какому бы материалу ни обращался писатель социалистического реализма, его интересует прежде всего отношение «человек — общество» с точки зрения *возможностей достижения гармонии* либо объективных и субъективных препятствий на пути к ней.

Открытие художниками социалистического реализма этого предмета (как в его первичном варианте, так и в более позднем и более общем виде) было бы, разумеется, невозможно без глубокого понимания объективного хода исторического развития. «Осознанный историзм художественного мышления, — как справедливо пишет Б. Сучков, — является главенствующей, определяющей чертой, непременным свойством социалистического реализма»<sup>34</sup>.

Иначе говоря, открытие этого предмета неразрывно связано с марксистско-ленинским мировоззрением писателей, творящих в русле социалистического реализма.

Этому предмету соответствуют и во многом им определяются и принципы пересоздания, открытые и развивающиеся в литературе социалистического реализма. На основе существовавших ранее художественных методов не могла быть создана новая, художественная действительность, адекватная этому методу.

Метод романтизма, например, вполне соответствовал противоположному предмету — «человек в полном разладе с обществом» или «конфронтация человека и общества». Сама абстрактность человека, его внеисторич-

---

<sup>34</sup> Б. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., 1973, стр. 338.

ность и асоциальность еще более подчеркивали абсолютную непримиримость личности и общества.

Но это абстрагирование от исторической конкретности было бы бесплодным для воплощения гармонии человека и общества, так как эта гармония возможна не по отношению к обществу «вообще», а только по отношению к исторически конкретному обществу — социалистическому. И не «вообще» человек достигает этой гармонии, а исторически конкретный социалистический человек.

Образ этого человека в литературе может создаваться романтически приподнятым, в патетической тональности; в изображении самого общества возможны приемы гиперболы, гротеска. Но социальная и историческая определенность трактовки — непрменный категорический императив, выдвигаемый самим предметом.

Если писатель обращается, например, к социальной научной фантастике или к жанру сказки, он в соответствующей жанру форме игнорирует конкретно-исторические или бытовые реалии, но он может изобразить или поэтически утвердить единство «человек — общество» только по отношению к социалистическому обществу и человеку, и это в той или иной форме скажется в его произведении.

Не соответствует новому предмету художественного пересоздания и метод критического реализма. «Угол зрения», способ пересоздания, весь тип художественного мышления, свойственный критическому реализму, были ориентированы, главным образом, на анализ и воплощение коренных пороков общества и неизбежности противоречия и разлада между человеком и данным обществом. Мечта о гармонии, страстное стремление вырваться из оков обездушивающего мира — все это присуще произведениям критического реализма, в особенности русской классике XIX века. Именно поэтому традиции классического реализма и прежде всего демократизм и гуманизм, высота нравственных критериев и напряженные поиски идеала столь плодотворны для развития реализма социалистического. Но в критическом реализме нет «осознанного историзма», порождающего убеждение, что только в борьбе против этого общества, в единстве с теми социальными силами, которые воплощают в сего-



дняшнем будущее, можно обрести гармонию и с этими силами, и с самим будущим.

Как показано выше, предмет критического реализма, как и сам метод, соответствовал идеалам, системе ценностей, социальной психологии демократических слоев общества. Точно так же предмету новой литературы соответствует ситуация, при которой в обыденном сознании определенных социальных слоев живет ощущение революционного развития действительности, когда социально-психологический облик самой массы характеризуется чувством органической слитности с движением истории, более или менее осознанным представлением об исторически значимом деянии как высшем проявлении бытия. Эти сдвиги в социальной психологии масс очень точно охарактеризовал Ю. Кузьменко: «Мера обыденного сознания перестала быть фильтром, пропускающим сквозь себя лишь мелочи быта, только то, что совершается «здесь» и «сейчас»: это сознание было теперь открыто для восприятия явлений огромного масштаба, ему оказались доступными самые отдаленные перспективы, коренные проблемы бытия»<sup>35</sup>.

Элементы такого мироощущения зарождаются в сознании рабочего класса Западной Европы уже в последние десятилетия XIX века.

Но период относительно «мирного» развития рабочего движения, когда революция не стояла непосредственно на повестке дня, породил и определенные социально-психологические черты в массе, да и временная победа оппортунизма накладывала весьма существенный отпечаток на психологию масс.

Только в России, куда передвинулся в конце XIX века центр мирового революционного процесса, в атмосфере назревающей революции, а затем в ходе трех русских революций, в социально-психологическом облике самой массы полностью созрела та «революционная мораль рабочего класса»<sup>36</sup>, та жажда революционных преобразований, та устремленность к будущему гармоничному обществу, в которых потенциально заложен качественно новый предмет художественного пересоздания. Конечно, возможность открытия этого предмета и соответствующую

---

<sup>35</sup> Ю. Кузьменко. Мера истины. М., «Советский писатель», 1971, стр. 98.

<sup>36</sup> Программа КПСС, цитированное издание, стр. 317.

щего ему метода могла воплотиться в действительность только в непосредственном художественном мышлении, в реальном творческом процессе.

Как явление духовной жизни метод социалистического реализма входит в относительно самостоятельную систему — художественное развитие человечества. Представляя собой принципиально новый исторический этап в этом развитии, он «отрицает» ранее существовавшие методы только в строго диалектическом понимании «отрицания», т. е. в таком понимании, которое включает творческую переработку накопленных художественных открытий, литературную преемственность.

Традиции мировой и прежде всего передовой русской литературы, переработанные в собственном художественном творчестве, близость к революционному деянию масс и прямое участие в нем, способность к типизации социально-психологических черт, рождающихся в ходе этой борьбы и еще не оформившихся в стройную систему идеалов и ценностных ориентаций, обогащение их собственным мироощущением и художественным видением — все это должно было слиться в творчестве большого художника, и гений Горького стал той могучей силой, которой оказалась по плечу эта поистине историческая задача — открытие нового предмета и соответствующего ему метода.

Итак, характер социалистического реализма определяется своеобразием его предмета; непрерывно развиваясь, они диалектически взаимодействуют; при этом решающую роль в развитии метода играет эволюция предмета. Вывод этот представляется нам существенным для изучения истории социалистического реализма и, в частности, для его научной периодизации.

Научная периодизация любого процесса, как известно, предполагает определение тех этапов, через которые прошли его главные, сущностные свойства, выражающие не отдельные его стороны, а его качественную определенность. Для некоторых специальных целей может оказаться плодотворной периодизация и по каким-либо второстепенным признакам. Для выяснения судьбы определенного жанра, например, вполне оправданно выделение такого критерия, как уровень его распространенности в мировой литературе. В этом случае первым этапом истории жанра окажется, допустим, период его распростра-

нения в одной национальной литературе, вторым — в ряде родственных литератур, третьим — в мировой литературе. Но это будет периодизация процесса распространения жанра, а не развития его как такового. Только превращение постоянно происходящих в изучаемом процессе количественных изменений в качественные сдвиги (не выходящие, однако, за рамки именно данного процесса) дает основание для утверждения, что наступил новый этап в его развитии.

Поскольку каждая литературная категория имеет свои специфические законы развития и поскольку ее эволюция связана сложными и своеобразными нитями со множеством факторов как литературного, так и внелитературного ряда, рубежи этапов в развитии жанров, стилевых течений, родов, метода не обязательно должны совпадать. Скорее наоборот: из-за неравномерности развития различных сторон единого процесса совпадение хронологических рамок этапов их эволюции возможно лишь как частный случай. Закономерность же заключается как раз в их несовпадении, и исследователь, стремящийся научно периодизировать историю какой-либо стороны литературного процесса, должен остерегаться соблазна подгонки этапов одного явления под установленные в науке этапы явления другого ряда. Из этого следует, что избирать в качестве критерия периодизации метода сдвиги в родах, жанрах, стилевых течениях — значит заведомо идти на подмену одной сущности другой и тем самым обрекать попытку периодизации на неудачу.

Сложнее обстоит дело с вопросом о соотношении между периодизацией литературного процесса в целом (например, истории русской литературы XIX века) и периодизацией развития метода: метод играет столь решающую роль в судьбе литературного процесса, что совпадение их периодизаций представляется более вероятным, чем, к примеру, периодизаций жанра и стиля или отдельных жанров (баллада — роман). Конечно, в тех случаях, когда в данной национальной литературе сосуществуют два или несколько методов, такое совпадение невозможно, так как именно борьба (или соревнование) методов во многом составляет внутреннее содержание литературного процесса. Уже из этого ясно, что *общего* закона, устанавливающего необходимость совпадения этапов литературного процесса и этапов метода, не существует.

Но, может быть, существует более частный закон, относящийся лишь к тем периодам в истории мировой литературы, когда существовал либо безоговорочно господствовал лишь один художественный метод? К таким периодам, например, относятся 1840—1880-е годы в России, вторая половина XVII века во Франции, середина XIX века в Англии. Почти вся история советской литературы характеризуется существованием одного метода — социалистического реализма. В этих случаях близость или даже совпадение хронологических рубежей в истории метода и в истории литературы представляются весьма вероятными.

И все же, на наш взгляд, нет *закономерности* совпадения этапов даже в этой строго ограниченной группе литературных ситуаций. Дело в том, что ни один метод не может стать единственным и даже господствующим без зарождения и развития в борьбе и сосуществовании с другим (или другими) методами. Момент, когда он становится господствующим, является бесспорно важным рубежом в литературном процессе в целом. Но в самом методе в этот момент может ничего качественно не измениться; изменились лишь его позиции в соревновании с другими методами. Рубеж же в развитии основных качеств метода мог наступить раньше или позже, и, следовательно, этапы двух тесно связанных между собой, взаимопроникающих, но все же относительно самостоятельных процессов не совпадут. Точно так же утрата данным методом своих господствующих позиций и даже его полное исчезновение с литературной арены вовсе не обязательно сопровождается качественными сдвигами в самом методе, хронологически совпадающими со сдвигами в расстановке литературных сил.

Если мы даже отбросим соображения о генезисе и отмирании метода, то и тогда нет оснований считать закономерным полное совпадение этапов развития метода и литературы. Литературный процесс реагирует на события внелитературного ряда, на изменения в жизни более непосредственно, чем метод. Вызванное ими, например, расширение тематики, включение в сферу интересов художников нового жизненного материала нередко влечет за собой существенные сдвиги в литературном процессе, вплоть до начала нового его этапа. Но они отнюдь не обязательно и, во всяком случае, не

сразу приводят к качественным сдвигам в методе: до известного предела художественное освоение новых пластов жизни может происходить на основе сложившихся в методе принципов пересоздания. Иначе говоря, изменения в объекте отображения, крайне существенные для истории литературы, не всегда (и не сразу) приводят к изменению в предмете пересоздания, а именно им, как показано выше, определяются принципиальные основы метода.

Таким образом, аналитически вычлененный из живого развития литературы художественный метод следует периодизировать на основе его собственной эволюции. Это не означает, разумеется, игнорирования эволюции других категорий (всегда целесообразно проследить изменения в них на данном этапе развития метода) и тем более литературного процесса в целом, не говоря уже об общем движении истории. Но для периодизации истории метода необходимо найти такой критерий, который основывался бы на развитии его коренных, сущностных признаков.

Поскольку речь идет об этапах развития данного метода, т. е. явления, сохраняющего свою качественную определенность, переход от одного этапа к другому предполагает не разрыв с накопленными ранее методологическими принципами, а лишь их развитие, обогащение, модификацию. Опираясь терминами философии, можно сказать, что переход к новому этапу развития метода есть, конечно, «скачок», но скачок без «взрыва», т. е. сдвиг в данном качестве, а не появление нового качества. Поэтому не та или иная степень «отрицания» предшествующих этапов является главным признаком складывания нового этапа (как это нередко бывает при возникновении нового метода), а именно высокий уровень развития того, что накоплено на более ранних этапах. При этом на новом этапе вполне могут мирно сосуществовать ставшие уже «традиционными» для метода принципы художественного пересоздания, но обогащенные завоеваниями данного этапа, и новые эстетические открытия, развивающие основные свойства метода. Точно так же на более ранних этапах (особенно в творчестве самых талантливых художников, способных заглянуть в будущее) складываются элементы того качественного сдвига, который происходит на следующем этапе. Поэтому здесь

особенно велика опасность столкнуться с возражениями типа «а ведь у такого-то писателя все осталось по-старому» или «все это было и раньше», возражениями, верными в своей констатирующей части, но вовсе не состоятельными в методологическом плане. Да, кое-что было и раньше; да, и сейчас сохранилось то, что характерно для предыдущего этапа, но качественный сдвиг произошёл именно тогда, когда основные свойства метода существенно обогатились, когда в методе прочно закрепилось нечто новое и принципиально важное. Именно это создает «этапность», а не прозрения гениев, опережающих время, и не количественное соотношение между новым и «традиционным». Но реальная опасность объявить новым этапом такую стадию развития метода, когда появились лишь отдельные ростки качественного сдвига, либо проглядеть этот сдвиг (а значит — и начало нового этапа) в потоке «традиционной» литературы может быть «сокращена» до минимума, если не вовсе устранена, только путем установления научно обоснованного и достаточно точного критерия периодизации.

Может ли стать таким критерием существенное углубление и развитие одной или нескольких принципиальных особенностей метода? Например, можно ли сказать (и достаточно ли этого будет), что социалистический реализм вступает в новый этап тогда, когда существенно углубляются партийность, народность, «осознанный историзм»? Хотя это утверждение бесспорно верно, оно вряд ли может быть положено в основу периодизации. Как определить *уровень* этого углубления? Каковы должны быть масштабы этих изменений, чтобы можно было признать наступление нового этапа? Видимо, количественный показатель (а понятия «углубление», «расширение», «развитие» представляют собой именно количественную, хотя и не выраженную в цифрах, характеристику) не может играть роль критерия в тех сферах, где скольконибудь точное измерение невозможно: Таким критерием было бы необычайно трудно, если не невозможно, пользоваться, не говоря уже о том, какой широкий простор субъективизму в оценках он предоставляет. Кроме того, надо иметь в виду отмеченную выше неравномерность развития; нередко существенное углубление одного свойства, одной черты не влечет за собой и не сопровождается в данных хронологических рамках столь же суще-

ственным развитием других. Что же в этом случае брать за основу периодизации? Критерий должен, на наш взгляд, носить монистический характер, с тем чтобы исследователь имел возможность четко зафиксировать изменение в одном, главном показателе процесса и притом изменение не количественное, а качественное. Поскольку в методе различные его свойства взаимосвязаны, качественное изменение в этом главном показателе неизбежно повлечет за собой определенные сдвиги и в других показателях, но сдвиги, возможно, неравномерные как по глубине, так и по темпам их формирования в художественной практике и в теории метода. Незначительный уровень изменений в той или иной черте метода не может быть аргументом против выделения данного этапа, если в главном показателе такое изменение точно установлено.

Таким главным показателем и является предмет художественного пересоздания. Существенные изменения в нем, которые, в свою очередь, уходят корнями в социальную психологию определенных общественных слоев, и знаменуют наступление нового этапа.

Такой подход соответствует изложенным выше методологическим принципам, так как предлагаемый критерий, во-первых, установлен с учетом необходимости периодизировать метод по эволюции его сущности; во-вторых, учитывает сохранение качественной определенности метода при переходе к новому этапу; в-третьих, носит монистический характер. В самом деле, изменение в предмете не может быть только количественным. Например, если главный предмет критического реализма — «социально-детерминированный человек и буржуазное общество» (см. стр. 38), то существенное изменение в нем не может сводиться к более или менее глубокому (количественный показатель) проникновению в характер этого отношения. Предмет, оставаясь самим собой, меняется. В конце XIX — начале XX века перед художником предстает иное буржуазное общество, чем то, с которым сталкивались Бальзак или Диккенс. Нетрудно убедиться в том, что отношения человека и буржуазного общества в пору его расцвета, когда оно казалось незыблемым, и в период начавшегося упадка различаются во множестве аспектов. Это — новая область художественного познания, новый вопрос, на который предстояло ответить, или новый вариант традиционного для метода

предмета. И общепризнанный факт наступления нового этапа критического реализма в конце XIX века (независимо от различия взглядов на характер этого этапа)<sup>37</sup> объясняется, на наш взгляд, именно существенным сдвигом в предмете.

В сущности, из предложенного выше критерия, хотя и не сформулированного в строго логической форме, исходил У. Фохт в интересной попытке периодизации критического реализма в России. Его работа<sup>38</sup> — едва ли не единственный опыт научной периодизации истории именно метода, а не литературного процесса. Три «течения» и вместе с тем три этапа в истории критического реализма автор связывает, в одном случае, с интересом группы писателей «к проблеме личности, к вопросу об идеалах, о месте в жизни, об отношении к обществу человека из образованной, главным образом дворянской, в меньшей степени буржуазной или разночинской среды»<sup>39</sup>; в другом случае — с преимущественным вниманием не к внутреннему миру «людей из народа», а к изображению «нечеловеческих экономических и социальных условий его жизни»<sup>40</sup>; в третьем случае — с тем, что «внимание его представителей было направлено на открытие и изображение становящегося нового», на «открытие и изображение личности из низов, из народа»<sup>41</sup>. Соответственно автор именует эти течения психологическим, социальным и романтическим реализмом. Для нас в данном случае несущественно, в какой мере удачна данная типология и насколько уместно более или менее четкое «прикрепление» каждого типа к определенным хронологическим рамкам, к этапу. Но подход У. Фохта с точки зрения предмета художественного познания (а именно о предмете идет речь в приведенных выше характеристиках этапов) представляется нам плодотворным.

Выше уже отмечалось, что изменение в главном предмете художественного пересоздания не является конечной

---

<sup>37</sup> См. дискуссию о проблемах реализма XX века («Вопросы литературы», 1957, № 3—6).

<sup>38</sup> У. Ф о х т. Основные этапы развития реализма в русской литературе. В кн. «Пути русского реализма». М., 1963.

<sup>39</sup> Там же, стр. 71.

<sup>40</sup> Там же, стр. 78.

<sup>41</sup> Там же, стр. 85.



причиной возникновения и развития метода: она коренится в ценностных ориентациях и идеалах определенных социальных слоев, формирующихся в непосредственной взаимосвязи с их материальным бытием. Но именно предмет представляет собой ту объективно-субъективную эстетическую категорию, которая связывает относительно самостоятельную систему — метод с комплексом явлений внелитературного ряда, вплоть до базиса. Изменения в базисе, социальных отношениях и даже в социальной психологии отнюдь не всегда сразу порождают сдвиги в диалектическом единстве «предмет — метод», так что рубежи этапов эволюции социальной психологии могут не совпасть с рубежами этапов метода. Непосредственно они связаны именно с эволюцией предмета, и так как периодизировать историю метода следует на основе эволюции его собственной сущности, а не явлений внешнего по отношению к нему ряда (хотя бы и решающим образом на него воздействующих), то можно упростить предложенную формулировку: *критерием при периодизации истории метода служат существенные сдвиги в его основном предмете*. А поскольку предмет — категория объективно-субъективная, поскольку выбор «угла зрения» осуществляется художниками, новый этап в методе неизбежно связан с более или менее существенными сдвигами в мировоззрении. Если исследование художественного наследия определенного периода приводит ученого к выводу, что предмет искусства существенно изменился, он вправе утверждать, что наступил новый этап в истории изучаемого метода, даже в том случае, когда отдельные черты метода остались пока почти неизменными.

Конечно, конкретные пути, которыми пойдут исследователи, могут быть различными, но это уже вопрос скорее методики и психологии научного творчества, чем его методологии.

«Чрезвычайно важно для современной науки исследование *этапов* развития социалистического реализма, — писал А. Мясников. — ...Принятая схема развития социалистического реализма по десятилетиям очень приблизительно определяет своеобразие его истории. Нужна более точная и научная классификация»<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> А. Мясников. Критика и современность. «Новый мир», 1972, № 8, стр. 254.

Видимо, именно отсутствием четкого, теоретически обоснованного критерия можно объяснить разноречивость в предлагаемых вариантах периодизации социалистического реализма и некоторую непоследовательность едва ли не во всех фигурирующих в литературе схемах.

Наиболее детально вопрос о периодизации социалистического реализма (впрочем, применительно лишь к его истории до конца 1930-х годов) разработан в книге С. Петрова «Возникновение и формирование социалистического реализма». В этом обстоятельном исследовании — второй части задуманной «трилогии о реализме в мировой литературе»<sup>43</sup> внимание автора сосредоточено преимущественно на предыстории социалистического реализма. Но С. Петров предлагает и периодизацию истории метода. «В своем развитии, — пишет он, — литература социалистического реализма проходит три этапа, соответствующие трем большим этапам в развитии социалистической революции». Это этапы борьбы «за установление диктатуры пролетариата, за построение и развитие социализма, за дальнейший переход к коммунизму»<sup>44</sup>.

При сопоставлении этой формулировки с устанавливаемыми автором хронологическими границами этапов бросается в глаза расхождение между принципами периодизации (по этапам революционного процесса) и датировкой этапов. Начало первого этапа автор относит к 1905—1907 годам, а рубеж между первым и вторым этапами — к середине 1920-х годов: «Дело Артамоновых» и очерк «В. И. Ленин» Горького, героический эпос гражданской войны, складывающийся в первой половине 20-х годов, поэма «Владимир Ильич Ленин» Маяковского завершают этот этап»<sup>45</sup>.

Но если первый этап соответствует периоду борьбы «за установление диктатуры пролетариата», то, очевидно, он должен завершиться не 1924—1925 годами, когда вышли указанные С. Петровым произведения, а 1917 годом. Точно так же рубежом второго этапа следовало бы назвать середину 30-х годов. Между тем автор определяет этот рубеж весьма суммарно: «Литературу второго периода завершают грандиозные эпопеи: «Жизнь Клима

---

<sup>43</sup> С. Петров. Возникновение и формирование социалистического реализма. М., «Художественная литература», 1970, стр. 4.

<sup>44</sup> Там же, стр. 442.

<sup>45</sup> Там же, стр. 443.

Самгина» М. Горького, поэмы «Хорошо!» и «Во весь голос» В. Маяковского, «Тихий Дон» М. Шолохова и «Хождение по мукам» А. Толстого<sup>46</sup>. Но ведь эпопеи Шолохова и Толстого были завершены в 1940 и в 1941 годах, а поэма «Хорошо!» написана в 1927 году, то есть через два года после поэмы «Владимир Ильич Ленин», которая, как отмечено выше, по мнению автора, завершает первый этап. Если даже отвлечься от этого явного недоразумения, очевидно, что второй этап продолжается, по С. Петрову, до конца 30-х — начала 40-х годов, а не до четко зафиксированного в нашей науке рубежа, когда была завершена ликвидация эксплуататорских классов. Таким образом, автор не придерживается провозглашенного им же принципа периодизации.

В действительности, в основе установленных им границ между этапами лежит объект художественного анализа. Не случайно переход ко второму этапу С. Петров связывает не с изменением в принципах пересоздания (не говоря уже о его предмете), а с освоением новых сторон действительности, прежде всего — мирного созидательного труда: «Цемент» Гладкова открывает второй этап в развитии социалистического реализма<sup>47</sup>.

Иной принцип положен в основу периодизации метода, предложенной венгерским литературоведом Б. Кёпечи. Впрочем, при определении первого этапа (1905—1917) (у него он называется вторым, так как ему предпосылается «предыстория социалистического реализма», — «со времени возникновения рабочего движения по 1905 г.»<sup>48</sup>) он также исходит из коренных изменений в объективной действительности. Но конец следующего этапа он датирует 1932 годом<sup>49</sup>, годом опубликования постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» и широкого признания понятия «социалистический реализм». Здесь Б. Кёпечи опирается уже на явления внутрилiterатурного ряда, как и А. Овчаренко, склонный избрать в качестве рубе-

---

<sup>46</sup> Там же, стр. 481.

<sup>47</sup> Там же, стр. 480. Из материала действительности, осваиваемого художниками, исходит и П л у к ш в своей книге «Формирование и развитие социалистического реализма». М., «Просвещение», 1973.

<sup>48</sup> Бела Кёпечи. Этапы развития социалистического реализма. «Иностранная литература», 1970, № 2, стр. 215.

<sup>49</sup> Там же, стр. 216.

жа 1934 год — год I съезда советских писателей. В открытом письме Б. Кёпеци он пишет: «Третий этап развития социалистического реализма Вы хронологически определяете 1932—1955 (1934—1953?) годами»<sup>50</sup>.

В этом случае, как и в ряде других, происходит явная подмена периодизации метода периодизацией истории литературного процесса. Для истории литературы события 1932—1934 годов (ликвидация РАППа, объединение всех советских писателей в единый Союз) настолько значительны, что этот рубеж вполне обоснован. Но новый этап в истории метода как такового предполагает существенные изменения в его собственной эволюции, в принципах пересоздания действительности, а в этом плане указанные даты рубежом не являются. Точно так же нельзя смешивать эволюцию метода с его распространением. «Уже на этом этапе, — пишет А. Овчаренко, — советская литература развивается в русле единого художественного метода социалистического реализма»<sup>51</sup>. Эта справедливая констатация характеризует изменения в литературном процессе, в соотношении сил между различными методами, а не в социалистическом реализме как таковом.

В задачу нашей работы не входит периодизация истории социалистического реализма, хотя бы в пределах русской литературы (да и вряд ли подобная задача под силу одному исследователю). Но исходя из изложенных выше методологических соображений, можно наметить самую общую схему, которая, разумеется, нуждается еще в дальнейшей проверке, обсуждении и уточнении. Без такой схемы невозможно определить, что внесла литература периода Великой Отечественной войны в развитие социалистического реализма.

По нашему мнению, социалистический реализм в русской литературе прошел до конца 1950-х годов три этапа и в настоящее время переживает четвертый этап своего развития.

На протяжении первого этапа (от зарождения метода в начале XX века до победы Октябрьской революции) перед глазами писателей было антагонистическое общество, в котором господствовали капиталистические отно-

---

<sup>50</sup> А. Овчаренко. Социалистическая литература и современный литературный процесс. М., «Современник», 1973, стр. 389.

<sup>51</sup> Там же.

шения. Только благодаря свойственному социалистическому реализму типу художественного мышления можно было увидеть в этом обществе те социальные силы, которые действуют в соответствии с главной тенденцией исторического развития. Предметом художественного пересоздания было единство человека с историей, со своим классом, что неизбежно означало в тех условиях противоборство с господствующими общественными отношениями и их носителями. Деяние как сущность бытия выступало на этом этапе прежде всего как непосредственное революционное деяние, а сама действительность в ее революционном развитии представала как канун надвигающейся социалистической революции. Такой характер предмета предопределял и принципы пересоздания действительности, сказываясь и на ведущем типе конфликта, и на особенностях типизации, и в конечном счете на всей художественной структуре. Этот предмет и этот этап метода соответствовали ценностным ориентациям, идеалам, морально-этическим принципам передовой части русского рабочего класса и социал-демократической интеллигенции накануне социалистической революции.

Второй этап, сформировавшийся примерно в 1917—1923 годы и длившийся до построения общества, свободного от классовых антагонизмов, имеет то общее с первым, что перед глазами писателей было общество, в котором шла острейшая классовая борьба, принимавшая формы вооруженной защиты завоеваний революции, преодоления сопротивления помещиков, буржуазии, а затем и последнего эксплуататорского класса — кулачества. Но, в отличие от первого этапа, единство человека с ведущей тенденцией исторического развития означало теперь уже единство с господствующими общественными отношениями, а не борьбу с ними, и в этом смысле второй этап имеет много принципиально общего со всеми последующими. Позади остался тот решающий поворот, который открыл пути к гармонии «человек — общество», хотя в условиях многоукладности и многоклассовости она могла реализоваться еще в исторически ограниченной форме единства с передовыми силами общества, с большинством народа, а не с обществом и народом в целом.

Вся общественная и духовная атмосфера, сложившаяся в направляемом партией процессе социалистического строительства, способствовала развитию осознан-

ного историзма художественного мышления, пониманию и ощущению каждой переживаемой стадии (восстановительный период, реконструктивный период, первая и вторая пятилетки) как ступени в закономерном развитии общества. В этих условиях коллективными усилиями быстро растущего отряда писателей социалистического реализма и был открыт новый предмет художественного пересоздания, в котором понятие действительности в ее революционном развитии значительно расширилось: наряду с ломкой старых общественных отношений оно включило и созидание нового общества. Писателям открылось революционное значение созидательного деяния как в сфере производства материальных ценностей, так и в формировании нового быта, отношений между людьми, нового типа личности. Именно такой подход к повседневному, «будничному» труду, к поискам новых форм этики, принципам социалистического общежития был характерен для передовой части общества.

Третий этап истории социалистического реализма, который формируется на протяжении второй половины 1930-х годов и длится до создания развитого социалистического общества, отличается от первого и второго тем, что на этой стадии развития общества впервые возникли предпосылки для открытия нового предмета художественного пересоздания. Теперь уже не бурная ломка старых общественных отношений и не «скачок» к новому социальному строю, а саморазвитие социалистического общества, его развитие «из самого себя» стало той «действительностью в ее революционном развитии», которую предстояло художественно осваивать писателям, и в этом отношении третий этап близок последующим. Не в борьбе классов, а в их дружественном взаимодействии, не лишенном, однако, неантагонистических противоречий, в их постепенном сближении шло отныне общественное развитие, а это означало, что отношение «человек — общество» вступило в новую фазу, когда начинают складываться предпосылки гармонии личности и общества в целом. На этом пути были и специфические трудности, связанные с явлениями культуры личности и порожденными им нарушениями ленинских норм общественной жизни, но они не могли повлиять на социальную структуру общества, приостановить взлет исторического творчества народа. Как писал В. И. Ле-

нин, «только с социализма начнется быстрое, настоящее, действительно массовое, при участии *большинства* населения, а затем всего населения происходящее движение вперед во всех областях общественной и личной жизни»<sup>52</sup>. Именно это движение вперед в рамках уже созданного социалистического общества и есть то революционное по своей объективной значимости деяние, которое становится сущностью бытия и предметом художественного пересоздания.

Наконец, четвертый этап начинается с построения развитого социалистического общества, когда социалистические идеалы и нормы бытия вошли в плоть и кровь народа, и вместе с тем более интенсивным становится процесс движения к социальной однородности общества, к стиранию существенных граней между городом и деревней, между физическим и умственным трудом. Предметом искусства становится социалистическая личность, развивающаяся на основе уже устоявшихся норм социалистического образа жизни. Время, разумеется, и на этом (современном) этапе выдвигает свои проблемы и противоречия, и все они, проходя через человеческие отношения и затрагивая самые глубины личности, одновременно и стимулируют и затрудняют ее нравственное и интеллектуальное совершенствование. Отсюда и повышенные критерии, обуславливающие остроту конфликта с носителями несоциалистических норм бытия, и нравственный максимализм, характерный для лучших произведений современного этапа.

Вряд ли целесообразно определять рубежи этапов одним годом. Художественный метод складывается в процессе творчества — не тогда, когда произведение создано, и даже не только в процессе работы писателя над рукописью, а уже на стадии формирования индивидуального предмета художественного пересоздания, в тех «первичных образах», с которых начинается творческий процесс. Не сразу после Октября возникло новое мироощущение и художественное мышление, хотя элементы его появлялись в писательском сознании уже в первые послеоктябрьские годы. Точно так же победа социалистических общественных отношений в середине 1930-х годов, как и построение развитого социалистического об-

---

<sup>52</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 33, стр. 99—100.

щества 60-х, не сразу повлекла за собой изменение художественного угла зрения.

Совпадение этапов развития социалистического реализма с основными этапами социальной истории имеет, на наш взгляд, глубокие причины, корнящиеся в некоторых особенностях как истории нашей страны в XX веке, так и самого метода. Объективной основой такого совпадения является прежде всего сам темп и глубина исторических сдвигов. В эпохи медленного, эволюционного развития заметить перемены в объективной действительности, зарождающиеся явления неизмеримо труднее, чем в эпохи коренных социальных сдвигов. Победа социалистической революции, построение (в основном) социализма — столь глубокие, затрагивающие все стороны жизни народа перемены, что невозможно не заметить уже сам факт их наступления. Субъективный же фактор заключается в том, что именно в этих переменах привлекло внимание писателя, каков характер его предмета. Здесь вступает в силу осознанный историзм художественного мышления и вся атмосфера целеустремленного строительства нового мира, пронизывающая сознание революционера-марксиста.

Эта атмосфера рождает еще на данном этапе осознание закономерности следующего этапа, предощущение его, помогающее сравнительно быстро увидеть ростки нового. У настоящего художника такое «ожидание» никогда не превращается в насилие над действительностью, в заданность художественного замысла, а обеспечивает «оперативность» художественного восприятия.

Этому способствует и органическая слитность писателя с делами и чувствами народа, глубокая связь литературы с жизнью, партийность писателя, осознающего свое творчество как составную часть исторических деяний народа. Этими объективными и субъективными факторами объясняется, по нашему мнению, такая, давно уже зафиксированная особенность социалистического реализма, как снятие «пафоса дистанции». Видимо, можно утверждать, что совпадение этапов социального развития с этапами развития художественного метода является специфической закономерностью эволюции социалистического реализма; в истории других методов такие совпадения возможны лишь как частный случай, не выражающий объективной закономерности.



В то же время нетрудно заметить, что этапы развития социалистического реализма в русской литературе не совпадают с этапами самого литературного процесса. Так, 1932 или 1934 годы (как и 1953—1954) — вполне обоснованная веха в истории литературы, но не в истории метода. Точно так же общепризнано, что в историко-литературном плане годы Великой Отечественной войны представляют самостоятельный этап (именно в таком качестве они выделены в особую главу в «Истории русской советской литературы, т. III (М., «Наука», 1968); «Истории русской советской литературы», т. II (МГУ, 1963); «Истории многонациональной советской литературы», т. III (М., «Наука», 1972).

9 мая 1945 года открыло новый (послевоенный) этап в развитии советской литературы, отличающийся от предыдущего и художественным освоением писателями нового материала и существенными сдвигами в литературной ситуации, в бытии литературы, однако мы не наблюдаем на этом рубеже тех изменений в предмете художественного пересоздания, которые позволяют говорить о начале нового этапа в методе социалистического реализма.

На всех этапах развития метода были годы более плодотворные и годы, не отмеченные существенными идейно-эстетическими открытиями, что определяется различными причинами конкретно-исторического характера. На первом этапе самыми значительными были 1905—1907 годы, ознаменованные такими эпохальными произведениями, как роман «Мать» и пьеса «Враги» Горького, появившимися вскоре после статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Вплоть до конца этапа столь значительных явлений, содержащих принципиальные для развития метода достижения, не было. На втором этапе «пик» наступил в 1923—1927 годах («Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича, «Цемент» Ф. Гладкова, «Разгром» А. Фадеева, «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо» В. Маяковского, «Дума про Опанаса» Э. Багрицкого, «Любовь Яровая» Н. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева) и в начале 1930-х годов («Поднятая целина» М. Шолохова, «Соть» Л. Леонова, «Время, вперед!» В. Катаева, I и II книги романа «Петр I» А. Толстого и др.). На третьем этапе наиболее плодотворными с точки зрения раз-

вития метода были годы войны; достижения этих лет проявились и в произведениях, начатых или задуманных в годы войны, но завершенных в первые послевоенные годы на той же «военной» волне авторского мироощущения. Второй взлет в пределах третьего этапа относится к середине 50-х годов.

Поскольку в нашем исследовании рассматривается вклад литературы военных лет в развитие социалистического реализма, то есть процессы, проходившие в рамках третьего этапа, целесообразно остановиться на предвоенных годах, когда этот этап начинался.

Новый тип отношений между личностью и социалистическим обществом лишь начал складываться; совсем недавно завершилась ликвидация последнего антагонистического класса, а бытовавшее ошибочное представление об обострении классовой борьбы по мере продвижения к социализму тормозило процесс развития ценностных ориентаций, свойственных уже построенному социализму. Да и вообще процесс этот не мог не растянуться на долгие годы, и разглядеть его самые ранние ростки, сделать их основой способа изображения было необычайно трудно, тем более что упомянутая концепция не могла не сказаться и на художественном мышлении писателей. Подавляющее их большинство создавало романы и пьесы о годах революционной ломки: Шолохов работал над «Тихим Доном», Толстой — над «Хождением по мукам», Фадеев — над «Последним из Удэге», Малышкин — над «Людьми из захолустья», Погодин — над «Человеком с ружьем» и «Кремлевскими курантами». «Наши художники, — писал В. Гоффеншефер, — изображая формирование нового человека, рисуют в первую очередь ломку и переплавку его психологии»<sup>53</sup>. Но уже тогда некоторые писатели, особенно те, кто писал о поколении, чье детство и юность проходили уже в условиях советского общества, начали нащупывать новый предмет художественного пересоздания. Ощущение полной слитности с миром социализма органично для героев А. Гайдара, повести Р. Фраермана «Дикая собака Динго...», Машеньки и ее юных друзей из пьесы Афиногенова, лирического героя писателей младшего военного поколения.

<sup>53</sup> В. Гоффеншефер. Мировоззрение и мастерство. М., Гослитиздат, 1936, стр. 112.

Даже в последних главах «Хмурого утра» А. Толстого, где воссозданы бурные годы гражданской войны, сказывается эволюция предмета и принципов пересоздания, характерная для нового этапа развития метода. На последних страницах третьей части эпопеи Толстой показывает обретенную гармонию своих любимых героев с обществом, с народом в целом, причем реально существующий еще классовый враг как бы остается при этом «за кадром», не влияя на всю атмосферу финала.

Все это было началом художественного освоения новой социалистической действительности, открытия нового предмета пересоздания. Существеннейшие и в высшей степени плодотворные для дальнейшего развития метода успехи на этом пути были достигнуты в годы Великой Отечественной войны.

### 3. МЕТОД И ГЕРОЙ

Каждому художественному методу и — в соответствующих пределах — каждому этапу развития метода свойственны в обобщенно-типологическом виде определенные особенности всей художественной структуры, хотя и бесконечно разнообразные в неповторимых произведениях искусства. Даже конкретные художественные приемы (деталь, речевая характеристика и т. д.) приобретают в рамках данного принципа пересоздания (метода) специфические черты.

И все же по характеру сюжета, структуре жанра, языку, стилевой манере произведения установить его принадлежность к тому или иному методу очень трудно, а во многих случаях — невозможно. Критерий, как выше показано, отражает более глубинные, сущностные основы произведения — его предмет. А так как предметом литературы всегда был человек в его взаимоотношениях с миром, с обществом, то он материализуется прежде всего в герое.

Прав Е. Тагер, утверждая, что «ключ к особенностям художественного метода — в концепции человека, представлений о типе человеческой личности в ее отношении к миру и обществу, в свете которого писатель изображает действительность»<sup>54</sup>. Концепция личности, свойственная тому или иному методу, не всегда воплощается в героя, но всегда определяет авторское отношение к нему.

---

<sup>54</sup> Е. Тагер. Споры о реализме. «Вопросы литературы», 1957, № 4, стр. 73—74.

В самом общем виде можно сказать, что идеал классицизма — герой, подчиняющий чувство долгу и именно в этом наиболее полно проявляющий себя как личность; идеал романтизма — человек грандиозных страстей, трагически одинокий в своем бунте против могущественных сил, смело идущий навстречу неизбежной гибели; идеал критического реализма — гуманист, верный «простым нормам нравственности и справедливости», уже по одному этому «выламывающийся» из своей среды, мучительно ищущий пути к оздоровлению общества. Наконец, эстетический идеал социалистического реализма — гармоничный человек, активный творец коммунистического бытия. Задача воспитания именно такого человека, «гармонически сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство»<sup>55</sup> зафиксирована в Программе Коммунистической партии Советского Союза, принятой XXII съездом КПСС.

Эстетический идеал писателя, так же как его концепция личности, еще теснее и непосредственнее связан с господствующими в той или иной социальной среде идеалами и ценностными ориентациями, чем предмет художественного пересоздания. «Что прекрасно в человеке?» — в ответе на этот вопрос возможны многие совпадения у писателей различных творческих методов. Но их суждения неизбежно разойдутся, если вопрос будет поставлен так: «Какой человек прекрасен?» или «Каков прекрасный человек?» Иначе говоря, отдельные свойства личности (например, благородство, честность, мужество) будут признаны прекрасными и романтиком, и критическим реалистом, и реалистом социалистическим. Но ни Бальзак, ни Диккенс, ни Толстой не примут Каина или Манфреда в качестве своего идеала, как не станут воплощением идеала социалистического реалиста Пьер Безухов или Татьяна Ларина.

Не столько выбор героя, сколько осознанный или «стихийный» критерий, с которым писатель подходит к герою, обнаруживает авторскую концепцию личности, его эстетический идеал, неразрывно связанный со способом изображения. Поэтому переход к новому методу всегда

---

<sup>55</sup> XXII съезд КПСС. Стенографический отчет, т. III. М., 1962, стр. 316.

сопряжен с появлением нового типа героя. Ни эволюция жанров, ни даже изменения в стилевых направлениях не связаны столь органично с типом положительного героя, как художественный метод. Однотипный герой в различных жанрах — явление весьма распространенное (Чацкий и Онегин, Григорий Мелехов и Опанас, Никита Гурьянов и Никита Моргунок). Думается, что относительная нейтральность героя к жанру делает возможным перенесение героя романа на сцену или на экран. Успех подобной операции был бы исключен, если бы данный герой был строго «прикреплен» к определенному жанру. Можно спорить о степени адекватности героя романа и героя фильма, но все-таки Пьер Безухов (или Григорий Мелехов, или Павел Корчагин) в романе и соответствующем фильме — один и тот же герой.

В произведениях же, относящихся к различным методам, отдельные черты героев, а иногда даже тип личности, могут быть в чем-то близки (Рахметов и Павел Корчагин, Платон Каратаев и Лука), но принципиальные различия в критерии, в концепции личности (а значит — и в принципах пересоздания) делают их в конечном счете героями принципиально различными. «Угол зрения», характерный для данного метода, позволяет выявить во внешне однотипном герое такие стороны личности, которые не интересовали художников, придерживающихся других принципов пересоздания, не входили в их «предмет». Дон Жуан у Мольера и у Пушкина, Фауст средневековой легенды и гётевский, Орлеанская дева Вольтера и Шоу — герои не только разные, но и разнотипные.

Не потому ли периодически возникают споры о принципах экранизации классического романа, что художник, творящий в русле социалистического реализма, не может смотреть на героя глазами критического реалиста? У него два пути: «самостилизироваться» под автора произведения, войти в его образ и создавать фильм так, как, по его представлению, сделал бы это Толстой или Достоевский, либо переосмыслить реалистические образы с позиции собственного художественного мышления и при этом, может быть, прийти в противоречие с авторским «углом зрения». Эта объективная трудность определяется именно тем, что герой — важнейший компонент предмета художественного пересоздания, а он различен у представителей различных методов.

Поскольку герой находится в определенных отношениях с обществом, и эти отношения, художественно пересоздаваемые писателем, становятся предметом произведения, то и характер основного конфликта (связанный с героем) выражает сущность этого предмета.

Познать явление, как известно, означает, прежде всего, понять главное его противоречие, независимо от того, антагонистический или неантагонистический характер оно носит. А конфликт в художественном произведении представляет собой опосредованное и пересозданное художником объективное противоречие действительности.

К сожалению, как в работах по теории литературы, так и в конкретных историко-литературных исследованиях категории конфликта уделяется крайне мало внимания, а в трехтомной «Теории литературы» она вообще отсутствует. На фоне такой недооценки конфликта особенно своевременной представляется нам его трактовка в работах М. Б. Храпченко. Утверждая необходимость типологического изучения литературы, он предлагает в основу его положить именно конфликт: «Структурную основу литературных произведений составляет конфликт в его определенном художественном выражении. Как в выборе конфликта, так и в поэтическом его воплощении ясно проявляются идейные начала творчества... Конфликт, его своеобразие в значительной мере предопределяют и особенности действующих лиц, и их расстановку в процессе повествования, ибо художник замышляет не просто «чистый», абстрактный конфликт, а конфликт между так или иначе прояснившимися в его творческом сознании героями, характерами»<sup>56</sup>.

Здесь очень точно отмечена органическая связь между героем и конфликтом, которые уже в своем первоначальном виде, на стадии художественного замысла, предстают в виде «первичного образа». Справедливо и обратное рассуждение: художник «замышляет» не просто «чистого», «абстрактного» героя, а героя в некоем конфликте, в какой-то мере «прояснившемся в его творческом сознании». Не следует ли из этого, что каждому художественному методу присущи особые типы конфликтов,

---

<sup>56</sup> М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., «Советский писатель», 1970, стр. 267.

видоизменяющиеся вместе с предметом и героем на каждом этапе метода?

Для того чтобы оценить характер и масштаб изменений в герое советской литературы на протяжении исследуемого нами этапа развития метода, необходимо прежде всего определить основные типологические черты эстетического идеала и концепции личности, свойственные социалистическому реализму в отличие от других художественных методов. Если главный предмет социалистического реализма — человек в единстве с обществом или его передовой частью, то он предполагает не только общество, с которым возможно единство, но и человека, который именно как таковое его воспринимает и развивается в гармонии с ним. Этим определяется (но отнюдь не исчерпывается) один из решающих элементов концепции личности, характерный для художников социалистического реализма. Смысл коммунизма как общественного строя, писал К. Маркс, «полное, происходящее сознательным образом и с сохранением всего богатства достигнутого развития, возвращение человека к самому себе как человеку общественному, то есть человеческому»<sup>57</sup>.

Чем более преодолевается «частичность» (К. Маркс), тем ближе человек подходит к идеалу коммунистической личности — к эстетическому идеалу социалистического реализма.

Иначе говоря, степень преодоления «частичности» становится чрезвычайно важным элементом критерия личности.

Уже первые элементы разделения труда, исторически неизбежные и таившие в себе огромные потенции общественного прогресса, начали порождать «частичного» человека, «привязанного» к своему роду занятий, а затем и к интересам того класса или социальной группы, к которой он принадлежал. Объективное противоречие между принадлежностью к человеческому роду в целом, всегда сохранявшей в личности большие или меньшие элементы всеобщности («общечеловеческое»), и «частичностью», порождаемой классовой, национальной, профес-

---

<sup>57</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 588.



сиональной ограниченностью, пронизывает всю историю человечества и так или иначе отражается в искусстве.

Быть может, обаяние, которое сохраняет для нас античное искусство, определяется тем, что его герой был свободен от «частности». Это особенно ярко проявилось в скульптуре, где перед нами предстает просто прекрасный и гармоничный человек, выражающий общеродовое, общечеловеческое начало. В античной трагедии действуют цари, здесь уже присутствует, таким образом, элемент «частичности». Но эти герои выступают не в своем социальном качестве: положение в обществе лишь освобождает их от необходимости быть социально определенными (как герои комедии) и дает возможность выражать человеческие страсти как таковые, так сказать, в чистом виде. Известное рассуждение Маркса о том, что «греки были нормальными детьми», что обаяние древнегреческого искусства — обаяние детства человеческого рода, как раз и означает, что относительная неразвитость общественных отношений, как и сравнительная молодость классового общества, проявилась в «общечеловечности» героев античной трагедии: «нормальные дети» и теперь менее «частичны», чем взрослые, общеродовое в них явно преобладает над «частичным». Таков был «угол зрения», способ изображения, то есть метод античного искусства; его предмет «человек и рок» требовал именно такого «освобождения» героя от оков «частичности», чтобы оставить его наедине с роком.

Если с этой точки зрения взглянуть на героев классицизма, то здесь уже цари — прежде всего цари, их характеры и страсти, сохраняя нечто общеродовое, все же определяются главным образом их «частичностью». Если в античной трагедии критерий личности — способность отдаться страсти, идя навстречу роковой гибели, проявить *человеческое* вопреки высшим силам, то в трагедии классицистической на первый план выступает осознание долга деятелем государства, побеждающим чувство ради высших, государственных интересов. «Частичное» здесь уже явно преобладает над общеродовым: художественно исследуется уже не столько человек, сколько государственный деятель. Метод классицизма в соответствии со своим предметом ориентирован на исследование «царского» в человеке, а метод античной трагедий — на «человеческое» в царе или герое. И дело

здесь не в социальной определенности героев (она представляет собой явление объективное, мимо которого искусство не может проходить, не изменяя жизненной правде), а именно в методе. Социально вполне определенны герои Боккаччо, Сервантеса, Шекспира, но (при всем различии между названными писателями) авторов интересует не столько то, в чем проявляется «частичность» героев, сколько общеродовое в них. Художники романтизма в соответствии со своим предметом как бы прорывались сквозь «частичность» своих героев, игнорировали ее, с тем чтобы антиномия «человек — общество» предстала в максимально очищенном от всего специфического, конкретно-исторического виде.

Разрушение кастовых и сословных барьеров феодальной эпохи породило иллюзию «человека вообще», и тип героя, характерный для романтизма, во многом определялся этой иллюзией и был ее художественным выражением. Причем романтизм лишал своих героев социальной и исторической определенности как раз в тот период, когда капиталистические отношения углубили разделение труда до такого уровня, при котором «частичность» человека необычайно возрастала.

Такой «угол зрения» на мятущегося, динамичного героя позволял обнажить некоторые коренные противоречия эпохи, но иллюзия оставалась иллюзией. Критерием личности становилась способность стряхнуть с себя оковы «частичности», но в реальной жизни сделать это было невозможно. «Частичному человеку», существовавшему в действительности, противопоставлялся образ человека вообще, существовавший лишь в воображении писателя.

Критический реализм пошел по иному пути. Человек «частичен» в действительности — таковым он был и в искусстве. Ни один художественный метод до этого не видел в человеке прежде всего порождение социальной среды, его класса, его профессии. Из всех социальных ролей, в которых выступает человек, критический реализм выдвинул на первый план именно классовые, и это было великим эстетическим открытием. Но критический реализм сделал больше: он *открыл* противоречие между «частичностью» и всеобщностью человека — «совокупности общественных отношений» и в своих героях показал борьбу этих начал. Пусть наивны и художественно неубедительны прозрения диккенсовских героев,

но «исправление» мистера Домби по существу означало победу в нем человека над буржуа, общеродового (в данном случае отцовского) над «частичным». У этого героя для такого разрешения противоречия не было реальной почвы, поэтому такая развязка — отступление от реализма. Подлинные герои критического реализма, его положительные герои мучительно переживают разлад между собственной классовой и сословной ограниченностью и общеродовыми, человеческими началами. Они «выламываются» из своей среды, но выламываются лишь настолько, насколько это объективно возможно в данной исторической обстановке, а не в той мере, в какой этого хотелось бы автору.

В западном критическом реализме это преимущественно люди творческого — научного и художественного — труда, «буржуа-идеологи», о которых именно в этом плане писал Маркс. Впрочем, герои этого типа появляются в зарубежной литературе уже в конце XIX — начале XX века: профессор Бержере у А. Франса, Жан Кристоф у Р. Роллана, интеллектуалы Уэллса, художники Голсуорси. В русской же литературе герой, поднимающийся над своей средой и в той или иной мере вырывающийся за пределы «частичности», появляется вместе с рождением критического реализма. От Чацкого, Татьяны Лариной, Евгения Онегина до Андрея Болконского, Пьера Безухова, Нехлюдова, Ивана Карамазова, Федора Протасова простирается галерея героев этого типа, и едва ли не главной мерой их человеческой ценности оказывается «удельный вес» общеродового в сложной диалектике их душ. Но полное преодоление «частичности» для них невозможно. И поэтому Онегин, с его «сердцем и умом», принимает вызов на дуэль, Татьяна будет «век верна» мужу, любя другого, одаренный Печорин ведет пустую, не достойную его жизнь, в Андрее и после аустерлицкого потрясения остается немало от князя Болконского.

Эта же концепция личности (хотя, конечно, в различных модификациях) лежит в основе эволюции молодых героев Стендаля и Бальзака. «Обыкновенная история» утраты чистым юношей своей человеческой чистоты и превращение его в «такого же, по словам Гегеля, филистера, как и остальные», в человека, развращенного господствующими нравами, столь же четко обнаруживает эстетический идеал автора, как и крайняя, иногда дове-

денная до гротеска «частичность» папаши Гранде, Гобсека, Коробочки, Плюшкина, Иудушки Головлева и множества других персонажей, бесконечно разных, но однотипных в том смысле, что удельный вес «человеческого», родового в их душах равен нулю.

Знаменитые строки Т. Шевченко:

І на оновленій землі  
Врага не буде супостата,  
А буде син, і буде мати,  
І будуть люди на землі<sup>58</sup>

с проникновенной ясностью провозглашают идеал освобождения от «частичности», обнаруживая в то же время понимание невозможности его достижения в современных условиях. Конечно, полностью вырваться за пределы «частичности» в классовом обществе невозможно, но приблизиться к этому идеалу могут лишь люди, сознательно ставшие на сторону тех сил, которые, оставаясь классовыми, несут в себе заряд «общечеловечности». Однако ни в предмете критического реализма, ни в самом методе не было тех элементов, того «угла зрения», который позволил бы разглядеть таких героев и воплотить их в искусстве.

Их открыл социалистический реализм, опираясь на огромный опыт критического реализма в раскрытии общеродовых человеческих начал. Полная преданность героев типа Власова, Левинсона, Чапаева, Давыдова, Корчагина своему классу и своему делу, именно потому, что этот класс и его дело вдохновлены идеей освобождения всего человечества, создает, так сказать, потенциальную общечеловечность этих героев, остающихся при этом социально детерминированными и исторически спределенными. Творя свое конкретное дело в конкретных обстоятельствах, принадлежа к определенной социальной группе и неся в себе свойственный ей социально-психологический комплекс, они потому и способны находиться в гармонии с обществом или его передовой частью, что в общенародном деянии в той или иной мере преодолевают «частичность» и приобретают право говорить от имени человечества.

Непреходящее значение этого эстетического открытия заключается, в частности, в том, что в процессе художест-

---

<sup>58</sup> Т. Шевченко. Кобзар. Київ, Держлітвидав, 1937, стр. 624.

бенного исследования героя этого типа складывается тот «угол зрения» и способ изображения, которые необходимы для воплощения человека развитого социалистического общества, идущего к социальной однородности.

Однако острота классовой борьбы в предреволюционные и революционные годы, а затем и в годы нэпа, и в период коллективизации, породила естественный и необходимый для той исторической обстановки акцент именно на социальной детерминированности героя, на той его классовой «частичности», которая лишь в потенции неслышима в себе заряд общеродового. При всей человеческой неповторимости в личности героя на первый план выдвигалось то, что определялось более классовой и профессиональной принадлежностью, чем собственно личностными чертами. Клычков был прежде всего комиссаром, партийным работником, Левинсон — профессиональным революционером, Давыдов — питерским пролетарием путиловской закалки, Кондрат Майданников — крестьянином-середняком и т. д. Герой этого типа и «угол зрения» писателя в полной мере соответствовали тем этапам истории метода, которые складывались и развивались на материале острейших классовых битв, то есть, по нашей периодизации, первому и второму этапам. На третьем этапе положение изменилось: социалистические общественные отношения победили, в стране остались дружественные классы и социальные группы. Поскольку различия в неантагонистических классах, связанные с наличием двух форм собственности, и с особенностями труда, и со многими обстоятельствами бытового и культурного характера, сохраняются сравнительно длительный период, сохраняется и объективная необходимость классового подхода к анализу личности<sup>59</sup>, тем более что классовая борьба в международном масштабе приобретает все более острый характер. Верность реализму предполагает использование и развитие тех достижений метода, которые связаны именно с типизацией героев по социальному признаку.

---

<sup>59</sup> Даже в развитом социалистическом обществе, где процесс сближения классов и социальных групп по характеру труда, материальному уровню, образованию и т. д. продвинулся гораздо дальше, чем на предыдущем этапе, литература не игнорирует различия между ними — об этом свидетельствует своеобразие «деревенской прозы», литературы о рабочем классе и т. д.

Но вместе с тем ликвидация классовых антагонизмов внутри нашего общества создает предпосылки формирования человека, в облике которого «частичность» занимает все меньшее место, а впоследствии вовсе исчезнет. Именно в этом процессе заложена перспектива достижения полной гармонии между личностью и всем обществом, полного проявления родовых признаков Человека. А это означает и перспективу появления такого героя, который — в отличие от романтизма — был бы исторически конкретен и — в отличие от критического реализма — свободен от «частичности».

Это, естественно, процесс очень длительный. Ведь социалистический реализм, если взглянуть на него в далекой исторической перспективе, находится в начале своего развития, а возможности метода не следует отождествлять с его достижениями на том или ином этапе. Но тенденция к воплощению свободной от «частичности» личности заложена в методе, и реализация ее, требующая, конечно, усовершенствования «угла зрения» и принципов изображения, определяет изменения в самом методе.

До войны эта тенденция проявлялась скорее в повышенном интересе некоторых писателей к внутреннему миру героя и ко всей сфере «внеслужебных» проявлений личности. Разве не к преодолению «частичности» призывают юные герои афиногеновской «Машеньки» замкнувшегося от всего истинно человеческого профессора Окамова? Но герой, непосредственно выражающий общенародную систему ценностей, герой, в котором общее преобладает над особенным, прорываясь сквозь него к единичному (такой социалистический человек, а не такой социалистический рабочий, колхозник, интеллигент), в литературе предвоенных лет не был создан: действительность еще не создала для этого почвы, так как общество лишь начинало свой путь в качестве общества социалистического. Не потому ли именно в предвоенные годы впервые после Горького и Маяковского некоторые художники обратились к образу В. И. Ленина, что здесь можно было, оставаясь верным реализму, показать героя исторически конкретного и в то же время человека человечества, полностью свободного от «частичности», гармоничного человека будущего? Не тем ли прекрасен мир героев А. Гайдара, что юношеская (и детская) «не-

частичность» сочетается в них с коммунистической убежденностью, органичной для лучших людей поколения, рожденного в послеоктябрьские годы? <sup>60</sup>.

Для третьего этапа истории метода (как и для современного этапа) характерно и изменение природы конфликта.

Создание общества, лишенного внутренних противоречий антагонистического характера, потребовало от писателей открытия принципиально новых конфликтов и соответственно новых путей их художественного пересоздания. Это была новаторская задача, причем не только в рамках социалистической литературы, а и в мировом литературном процессе. В литературе классицизма, романтизма, критического реализма, то есть в искусстве, создававшемся на материале классового, антагонистического общества, художник встречался со множеством антагонистических конфликтных ситуаций.

В литературе социалистического общества положение коренным образом меняется. В. И. Ленин писал: «Антагонизм и противоречие совсем не одно и то же. Первое исчезнет, второе остается при социализме» <sup>61</sup>.

Задача художественного воплощения противоречий неантагонистического характера возникла перед советской литературой тридцатых годов, и некоторые успехи в ее решении были достигнуты уже тогда. Первые элементы такого подхода можно обнаружить и на предшествующем этапе, в произведениях, основой которых был конфликт антагонистического характера (во взаимоотношениях Чапаева и Клычкова, Морозки и Левинсона, Нагульнова и Давыдова, Ждаркина и Огнева), и там, где предметом художественного исследования становилось формирование нового человека («Педагогическая поэма» А. Макаренко, «Люди из захолустья» А. Малышкина).

На третьем этапе развития социалистического реализма существенной вехой в освоении неантагонистических противоречий стала повесть Ю. Крымова «Танкер «Дер-

---

<sup>60</sup> О духовном мире обитателей «страны Гайдара» см. статью Б. Сарнова в его книге «Рифмуется с правдой». М., «Советский писатель», 1967.

<sup>61</sup> В. И. Ленин. Замечания на книгу Н. Бухарина «Экономика переходного периода». Ленинский сборник II, изд. 2. М — Л., Соцэргиз, 1931, стр. 357.

бент», структурной основой которой явился конфликт между творческим и «исполнительским» отношением к труду. Это оказалось плодотворным для дальнейшего развития литературы. Идеино-художественные трудности, связанные с проблемой воплощения противоречий неантагонистического характера и соответствующих им конфликтов, создали в послевоенные годы предпосылки появления глубоко ошибочной «теории бесконфликтности». У нее были, как известно, и иные истоки, но нельзя сбрасывать со счета и того, что это была своеобразная капитуляция теоретиков и писателей перед объективными трудностями и недостатком опыта в осмыслении новой, социалистической действительности. Неслучайно наиболее значительные успехи советской литературы за послевоенные три десятилетия связаны либо с художественным исследованием отечественной и гражданской войн (материала, самой своей природой противостоящего бесконфликтности), либо — в современной проблематике — с преодолением этой теории (в этом направлении шла эволюция Г. Николаевой от «Жатвы» к «Битве в пути», Е. Мальцева от романа «От всего сердца» к «Войди в каждый дом», В. Пановой от «Ясного берега» к «Временам года» и т. д.), или с творческой практикой писателей, никогда не принимавших «теорию бесконфликтности» (Шолохов, Леонков, Федин).

В предвоенные годы советская литература не достигла больших успехов в художественном освоении противоречий неантагонистического характера и потому, что накал классовой борьбы, недавно пережитый страной, заполнял еще творческое воображение крупнейших художников социалистического реализма. Да и обстановка напряженных классовых битв на международной арене (Народный фронт, борьба испанских республиканцев против фашизма и т. д.) мешала писателям психологически перестроиться на исследование менее острых конфликтов, выражающих принципиально другой тип противоречий.

Кроме того, построение в нашей стране бесклассового общества отнюдь не означало прекращения классовой борьбы; правда, из сферы внутренней жизни она перенеслась преимущественно на международную арену. Историческое противоборство двух систем, то есть классов



вая борьба в глобальном масштабе, пронизывало все стороны внутренней жизни — экономику, политику, духовную сферу. Осознание его органически входило в социальную психологию народа, и каждое деяние в производственной сфере или в развитии социалистического типа отношений между людьми воспринималось в плане материального и духовного соревнования с капитализмом<sup>62</sup>. Воплощение этой социально-психологической особенности человека новой формации в облике героев советской литературы само по себе было крупным завоеванием нашего искусства.

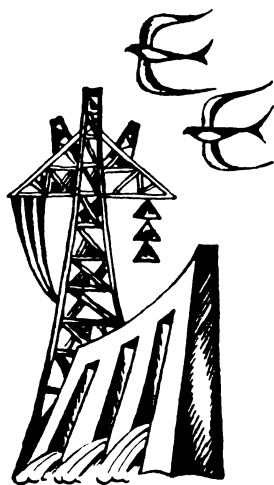
Итак, уже в начале третьего этапа истории социалистического реализма были и поиски, и находки, связанные с воплощением изменившегося предмета литературы, ее героя и конфликта, в котором он полнее всего обнаруживает себя именно как социалистическая личность. Развитие этой тенденции, причем развитие чрезвычайно быстрое и эффективное, продолжалось в литературе периода Великой Отечественной войны.

---

<sup>62</sup> Это ярчайшим образом проявилось в лирике Маяковского, в ранних пьесах Н. Погодина (в финале «Поэмы о топоре», например, рабочие осмысливают свой производственный успех в первую очередь как плацдарм, завоеванный в соревновании с капиталистическим миром).

ЧАСТЬ II

# СОВЕТСКИЙ ОБРАЗ ЖИЗНИ — ГЛАВНЫЙ ФАКТОР, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ТИП ГЕРОЯ





# 1.

## ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ В ОБЛИКЕ ГЕРОЕВ

Задача, объективно вставшая перед советской литературой, — воссоздание духовного облика человека сформировавшихся социалистических взглядов и идеалов — не могла быть решена в рамках теоретического осмысления нового этапа жизни советского общества. Только в художественной практике, в поисках способа изображения конкретных героев мог быть найден новаторский подход к истокам их индивидуальных характеров и к типологически общему в них. И в меру своего таланта, остроты видения, аналитичности творческого мышления многие советские писатели внесли вклад в этот процесс.

В критическом реализме индивидуальное своеобразие личности воплощается гораздо полнее, когда герой в той или иной мере «выламывается» из своего класса, относится к нему критически или вступает в борьбу с ним. Это особенно четко прослеживается в русской классике: Анна психологически многомернее, чем Каренин, Пьер — чем Элен, Катерина — чем Кабаниха, Базаров — чем Аркадий Кирсанов, князь Мышкин — чем Рогожин. Именно на материале этих образов развивалось и достигло совершенства мастерство художественного анализа «диалектики души». Герои же, наиболее полно выражавшие особенности определенной социальной группы, гораздо больше разработаны в социально-психологическом плане, чем в аспекте индивидуальной психологии.

На первом и втором этапах развития социалистического реализма (до построения социалистического об-

щества), когда главным предметом литературы было становление нового общества и нового человека, преобладала преимущественно социально-психологическая разработка образов.

Социальная определенность образов Павла Власова, Левинсона, Мечика, Морозки, Чапаева, Любви Яровой, Годуна, Давыдова, Нагульнова, Корчагина, их становление и развитие в условиях острейшей классовой борьбы предопределили принцип их художественного воплощения.

Все они, разумеется, живые люди, со своей внутренней логикой развития, а не «рупоры идей» или «представители» определенной социальной группы. Но в обществе, где еще существовали антагонистические классы, особенности психологического облика героя в значительной мере определялись социально-психологическими особенностями той общности, к которой он принадлежал. Это нисколько не снимает принципиального, качественного различия типа героев в «раннем» социалистическом реализме и в реализме критическом. Изображая жизнь в революционном развитии, подходя к созданию образа героя с позиций социалистического идеала, исследуя ломку характеров и их быструю эволюцию в процессе творчества истории, классики советской литературы сделали немало эстетических и художественных открытий, в том числе и в плане психологического анализа.

Отметим, кстати, что обращение к традициям Толстого и других великих мастеров художественного исследования человеческой психологии диктовалось необходимостью не только овладеть принципами социально-психологической характеристики героев, но и использовать эстетические завоевания в области индивидуального психологического анализа. Ведь «диалектика души» особенно сложна у героев переломных эпох, переживающих сложный процесс формирования новых взглядов и представлений.

Люди сформировавшегося социалистического общества развиваются не в непосредственном столкновении с классовым врагом, не в борьбе за определение своей классовой позиции. Они (за исключением предателей и отщепенцев) всегда по одну сторону баррикад во всемирной классовой борьбе. *Социалистическое сознание и социалистические ценностные ориентации становятся осно-*

вой их психологии, хотя здесь сказывается и принадлежность к той или иной малой общности, степень пережитков прошлого, характер профессиональной деятельности, уровень культуры и, разумеется, неповторимые личностные качества. Соответственно герой «зрелого» социалистического реализма выступает прежде всего как член новой социалистической общности, а его принадлежность к малой общности тоже специфична: эта малая общность не противостоит другим, а является составной частью единого советского народа.

В. Синенко, характеризуя повесть военных лет, справедливо отмечает: «На первый план выделялись в герое качества народности, патриотизма, сознательности, независимо от социального положения, профессии, национальности. *«Социалистическая социальность»* (подчеркнуто нами. — С. Ф.) стала природой характера советского человека, созданного литературой в военные годы»<sup>1</sup>.

Переход от мирной жизни к трагическим испытаниям военного времени не мог сам по себе породить новую систему социально-политических и морально-эстетических ценностей. Произошло иное: в полной мере проявились и интенсивно развились те черты социалистического сознания, которые формировались в предшествующие годы.

То, что под угрозой оказалось социалистическое отечество, весь советский образ жизни, вошедший в плоть и кровь народа, способствовало тому, что именно общесоциалистические нравственные нормы и идеалы легли в основу как общественного, так и личного поведения подавляющего большинства советских людей.

Это предопределило и позицию художников слова, которые вместе со всем народом вступили в титаническую битву с фашизмом. Беспрецедентной была степень их мобилизованности, осознания своей гражданской миссии<sup>2</sup>, оперативность художественного освоения всенародного подвига<sup>3</sup>. Огромной популярности и действенности

---

<sup>1</sup> В. Синенко. Русская советская повесть 40—50-х годов. Вопросы поэтики и типологии жанра. В кн. «Проблемы жанра и стиля». Уфа, 1970, стр. 76.

<sup>2</sup> «Танки с пером журналистов вводили в прорыв наравне», — писал об этом А. Недогонов.

<sup>3</sup> См.: «Советские писатели на фронтах Великой Отечественной войны». Литературное наследство, т. 78, ч. I и II. М., «Наука», 1966; «В редакцию не вернулся». М., Политиздат, 1964; «Советские поэты,

литературы военных лет способствовало глубокое совпадение авторской позиции с общенародным критерием личности и идеалом. Писатели, «с лейкой и блокнотом, а то и с пулеметом» участвуя в Великой битве, полностью сливались с воюющим за самые основы своего бытия народом и в то же время поднимали его своим творчеством на новый, более высокий уровень общественного сознания.

Марксистско-ленинское мировоззрение сильнее и непосредственнее, чем на предшествующих этапах, соединялось в сознании писателей с практикой, с прямым историческим деянием.

Да и само мировоззрение развивалось, углубляя и обогащая трактовку основных категорий и законов исторического материализма и — прежде всего — закона о решающей роли народных масс в истории. Сплетаясь с собственным жизненным опытом, интенсивно обогащаясь в бурях войны, оно становилось все более органичным «руководством к действию», к художественным поискам и свершениям. Отыскивая в собственном сердце и в своих героях психологические источники безграничной уверенности в победе (несмотря на трагическую ситуацию начального периода войны), самоотверженности, героической стойкости и яркого подвига, писатели с разных сторон и по-разному показывали невиданный ранее уровень единства всего народа, всеобщей сосредоточенности на единой цели и тем самым единство личности со всем обществом.

Этого не было и не могло быть даже в справедливых революционных и освободительных войнах прошлого. В Отечественной войне 1812 года интересы различных классов в защите отечества временно совпали, но сохранялась бесконечная пропасть между крестьянином и помещиком, у которых во всем, что выходило за пределы первоочередной и захватившей помыслы всех задачи изгнания захватчиков, не могло быть единства — в идеалах, моральных нормах, ценностных ориентациях.

В гражданской войне был великий пафос революционных свершений, но ощущение единства и братства существовало лишь внутри революционного лагеря, а истори-

---

павшие на Великой Отечественной войне». Библиотека поэта (Большая серия). М., «Советский писатель», 1965; П. Глинкин. Муза в походной шинели. Л., 1971 и др.

чески сложившаяся национальная общность, всегда включавшая внутренние антагонизмы, окончательно распалась на непримиримо враждебные лагеря. При этом водораздел проходил не только внутри определенных общностей, социальных групп, слоев (нация, армия, интеллигенция, станица), но даже внутри семей («Донские рассказы» М. Шолохова, «Разлом» Б. Лавренева, «Любовь Яровая» К. Тренева и многое другое).

Конфликты литературы о гражданской войне и о войне отечественной по своей социальной природе однотипны — в основе их лежит главное классовое противоречие эпохи.

Но между ними имеется и различие. Своеобразие конфликтов литературы 1941—1945 годов обусловлено не только тем, что советские люди оказались в прямом (военном, экономическом, идеологическом, нравственном) единоборстве с миром капитализма в самом изуверском и обнаженном — фашистском его обличи, но и тем, что в Великую Отечественную войну вступило сформировавшееся социалистическое общество, спаянное морально-политическим единством.

Во всенародной войне советский человек противостоял своему антиподу — фашисту. Это противопоставление жило в сознании народа и способствовало выявлению и развитию тех душевных свойств, которые более всего выражали социалистическое содержание морального кодекса советского человека. Эти свойства, конечно, переплетались с пережитками прошлого, которые вообще изживаются трудно и медленно, а в тот период, когда со времени построения основ социализма прошло лишь несколько лет, занимали немалое место в сознании людей.

В годы войны всплывала на поверхность и накипь в виде воинственного своекорыстия, мародерства, малодушия; давали себя знать время от времени и некоторые наслоения чуждого природе социалистического общества культа личности: подозрительность, недоверие, недооценка вклада рядовых тружеников в общее дело борьбы с врагом<sup>4</sup>.

Но морально-политический климат общества определяли главенствующие свойства социалистического созна-

---

<sup>4</sup> Не ее ли имел в виду А. Твардовский в своем шутовском афоризме: «Города сдают солдаты —

Генералы их берут?»



ния, сформированные самой атмосферой эпохи строительства социализма и под влиянием разносторонней воспитательной работы партии (немалую роль в этом сыграла и литература).

Единство народа и его сосредоточенность на одной великой цели — победе отодвинули на второй план сохраняющиеся, как известно, в условиях социализма различия между неантагонистическими классами и социальными группами. Всеобщая устремленность к победе и подчинение ей всех сторон бытия, конечно, не ликвидировали различий в типе деятельности, конкретных условиях работы, культурном уровне, образе жизни отдельных коллективов. Все это находило отражение в литературе в зависимости от того, какая конкретная среда изображалась писателем (солдаты или полководцы, моряки или пехота, тыловой колхоз или партизанский отряд, завод или семья и т. д.).

Но всенародный характер войны предопределял авторские оценки, симпатии и антипатии не с позиций той или иной части нашего общества (малой общности), а с позиций социалистического общества в целом. «За годы социалистического строительства, — сказал Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза, — в нашей стране возникла *новая историческая общность людей — советский народ*»<sup>5</sup>. Разумеется, эта общность находилась лишь в стадии своего формирования, но в годы войны мир был потрясен сплоченностью всех классов и наций, составляющих советский народ.

У каждого отдельного коллектива были, конечно, специфические условия бытия, проблемы и задачи, но степень объединенности единой целью, непосредственной, повседневной сосредоточенности каждого коллектива и каждого индивидуума на проблемах войны и победы была так велика, что это создавало мощный стимул к ускорению процесса формирования и развития подлинно общенародных ценностных ориентаций, предопределивших позицию художников и соответственно новые грани в облике их героев.

Кроме того, существенно изменился в годы войны и самый тип «малых общностей». Пожалуй, лишь в глубоко-

---

<sup>5</sup> «Коммунист», 1971, № 5, стр. 60.

ком тылу — заводском коллективе, колхозе — оставались в основном люди с ранее сложившимися социальными и личными взаимосвязями. Впрочем, даже и в этих коллективах произошел существенный сдвиг, связанный как с более полным слиянием частной задачи с общенародной, так и с изменениями в составе самого коллектива (уход части работников, а в деревне почти всех мужчин на фронт, прибытие эвакуированных и т. д.). Тут возникали, конечно, свои специфические проблемы, до сих пор еще недостаточно освоенные литературой.

Но главная особенность периода с точки зрения характера малых общностей, более всего привлекавших внимание писателей, заключалась в формировании новых коллективов и групп людей, оказавшихся в одном взводе, полку, штабе армии, партизанском отряде, госпитале, лагере военнопленных и т. д. Рабочий и интеллигент, колхозник и кадровый военнослужащий, двадцатилетние и сорокалетние, русские и армяне, казахи и украинцы быстро сплачивались, формировали образ жизни и традиции коллектива, несмотря на немыслимую для мирного времени текучесть его состава. Всенародный характер войны повседневно предопределял при этом укрепление связей между людьми и их интенсивный духовный рост.

«Чем более замкнутой является группа, — справедливо пишет И. Кон в «Социологии личности», — чем беднее, следовательно, ролевая структура ее членов, тем больше единообразия в их поведении»<sup>6</sup>.

В этих же «разомкнутых» группах шло взаимное обогащение традициями, принципами мышления и нормами поведения социалистического типа. При этом общенародная система ценностей все более оттесняла на второй план специфические ориентации, характерные для определенных социальных групп: рабочих, крестьян, интеллигенции. В эти грозные дни советские люди ощущали себя прежде всего не людьми определенной национальной, социальной или профессиональной принадлежности, а представителями народа в целом. Ю. Кузьменко в своем исследовании «Мера истины», отличающемся глубоким и последовательным социологическим подходом к анализу эволюции героя советской литературы, утверж-

---

<sup>6</sup> И. Кон. Социология личности. М., «Политическая литература», 1967, стр. 96.

дает, что «в условиях будничного труда возрастает значение первичного коллектива как призмы, опосредующей взаимодействие человека и общества». В «взвихренные» же периоды истории соотношение микро- и макросреды резко изменяется. «Обстановка общественного подъема ведет к тому, что промежуточные звенья между обществом и личностью как бы сокращаются, тают, становятся более проницаемыми и прозрачными»<sup>7</sup>.

Если воспользоваться общеполитическими категориями, можно сказать, что удельный вес «всеобщего» (социалистические ценностные ориентации и идеалы) резко возрос по сравнению с удельным весом «особенного» (специфические черты класса, социальной или профессиональной группы) в качестве ведущего характерообразующего фактора.

Однако само это «всеобщее» было весьма специфично. «Прекрасная формула, — читаем мы в «Философских тетрадах» В. И. Ленина. — ...Не только абстрактное всеобщее, но всеобщее такое, которое воплощает в себе все богатства особенного, индивидуального, отдельного (все богатство особого и отдельного!)!! *tres bien*»<sup>8</sup>.

Именно так, впитывая в себя богатства, накопленные и создаваемые в отдельных ячейках социалистического общества, обогащаясь неповторимым в индивидуальных человеческих характерах, растет в дни войны героический советский народ.

В глубоком и осознанном единстве с ним, постигая самые сущностные его свойства и обогащая их своими эстетическими открытиями, растет и советская литература, поднимаясь на новый, более высокий этап народности — одного из ведущих принципов метода социалистического реализма.

Среди героев лучших произведений военных лет есть образы, приподнятые над массой, хотя и выражающие лучшее в ней, есть — созданные сугубо реалистическими средствами; есть герои лирические и эпические, более индивидуализированные или почти лишенные неповторимо личного, проявляющиеся в поступках или более обнаруживающие себя в раздумьях.

---

<sup>7</sup> Ю. Кузьменко. Мера истины. Эволюция литературного героя и общественно-историческая практика. М., «Советский писатель», 1971, стр. 48.

<sup>8</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 90.

Каждый из них может быть осмыслен лишь в контексте произведения в целом, в рамках той художественной структуры, в которой он возник и существует. Но нельзя не видеть того типологически общего, что связывает героев литературы этого периода и отличает их от героев довоенной, а во многом и послевоенной литературы.

Сам жизненный материал, равно как и «угол зрения» советских писателей, потребовал от них решения сложнейшей, имеющей принципиальное значение для развития метода идейно-художественной задачи — художественного открытия социалистической личности, в дни испытаний по-особому остро ощутившей свою слитность с миром социализма и ответственность за него.

В решении этой задачи в поэзии военных лет наивысшего результата добился А. Т. Твардовский своей знаменитой «Книгой про бойца».

## 2.

# ВАСИЛИЙ ТЕРКИН — ТИП И ХАРАКТЕР

Поэма Твардовского не имеет равных среди произведений военных лет по своей популярности. Говоря об этом, мы имеем в виду и совершенно особое отношение к поэме читателей всех кругов советского общества<sup>9</sup>, и единодушное признание в писательской среде<sup>10</sup>, и огромный, не затухающий с годами интерес к ней исследователей<sup>11</sup>. Тщательнейшим образом изучена творческая история «Книги про бойца»<sup>12</sup>, много написано о фольклорных традициях в типизации героя<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> В этом убеждают «Письма читателей писателям», изданные в 1946 г. Гослитмузеем; «Письма фронтовиков о Василии Теркине», опубликованные в № 4 и № 12 журнала «Знамя» за 1944 г.; глава «Читатели «Теркина» в книге П. Выходцева «Александр Твардовский». М., «Советский писатель», 1958; «Стихи читателей «Василия Теркина», опубликованные в ч. I «Литературного наследства», т. 78, и многое другое.

<sup>10</sup> С глубоким волнением пишут о ней С. Маршак, посвятивший поэзии Твардовского книгу «Ради жизни на земле», К. Симонов, С. С. Смирнов, утверждающий, что в плане «постижения характера народа на войне к поэме не приближается ни одно произведение прозы» («Вопросы литературы», 1965, № 5, стр. 53), И. Бунин, не нашедший в поэме «ни единого фальшивого, готового, т. е. литературно-пошлого слова» (письмо Н. Д. Телешову 10/IX-1947 г.), и многие, многие другие.

<sup>11</sup> Наибольшую ценность представляют работы П. Выходцева, А. Туркова «Александр Твардовский». М., Художественная литература», 1960; Е. Любаревой «Александр Твардовский». Критико-биографический очерк. «Советский писатель», 1957; статьи В. Александрова, Ю. Буртина, А. Абрамова, А. Макарова.

<sup>12</sup> Большая работа в этом направлении проделана П. Выходцевым (см. главу «История создания поэмы» в указанной монографии).

<sup>13</sup> Это исследовали в диссертациях: М. Орлов. Особенности типизации в поэмах Твардовского. М., 1956; И. Мохирев. Рус-

Интересные наблюдения над характером проблематики и особенностями стиля поэмы содержатся в монографии А. Абрамова «Лирика и эпос Великой Отечественной войны».

Развивая уже сложившуюся в нашем литературоведении оценку как поэмы в целом, так и образа ее героя, А. Абрамов приходит к принципиально важному выводу о том, что «в поэме А. Твардовского социалистический реализм советской поэзии сделал шаг вперед и в создании образа положительного героя»<sup>14</sup>.

Знаменательно, что автор, не изучавший литературу войны специально с точки зрения эволюции ее метода, самой логикой материала был вплотную подведен к тезису, который мы отстаиваем в этой книге.

Именно существенные изменения в типе героя литературы военных лет позволяют говорить об интенсивном развитии метода социалистического реализма в эти годы.

Теркин предстает перед нами преимущественно в тех проявлениях своего характера, которые выражают мироощущение человека социалистического общества, независимо от той конкретной социальной группы, к которой он принадлежит.

Мгновенная «узнаваемость» Теркина тысячами фронтовиков — вчерашними колхозниками, рабочими<sup>15</sup>, интеллигентами, определяется тем, что этот насквозь земной, знакомый нам до последней черточки, пластически запечатленный в мельчайших своих проявлениях характер впитал в себя все богатство сформированного социалистическим образом жизни человека.

В начале поэмы он предстает преимущественно как бывалый солдат («Я вторую, брат, войну на веку

---

ские поэмы эпохи Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. О специфике типизации действительности в советской героической поэме. Киров, 1955; И. С п и в а к. «Василий Теркин» А. Твардовского. Харьков, 1954 и др.

<sup>14</sup> А. А б р а м о в. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. Проблематика. Стил. Поэтика. М., «Советский писатель», 1972, стр. 465.

<sup>15</sup> В газете завода им. Я. М. Свердлова (Пермь) печатались главы «Василий Теркин на заводе» Б. Ширшова, где спор о том, где до войны работал Теркин, разрешался словами «Теркин нашим был рабочим, остальное все пустяк» (А. Т в а р д о в с к и й. Статьи и заметки о литературе. М., «Советский писатель», 1961, стр. 149).

воюю»<sup>16</sup>), в прошлом — колхозник. За этим несколько традиционным образом крестьянина в солдатской шинели — большая историческая правда: если на заводах (особенно военных) рядом с женщинами трудилось небольшое количество мужчин, то в деревнях в дни войны остались лишь женщины, дети и старики — колхозники почти поголовно стали солдатами.

В манере поведения, в сложившихся навыках и формах бытия: почтении к старшим по возрасту и опыту («И как долг велит в дому поклонился и старухе, и солдату самому» (147)<sup>17</sup>, уважительном отношении к пище («отдавал закуске честь» (147), глубинной привязанности к родным местам, их природе и обычаям (песне смоленского рожечника в главе «О герое») — несомненны традиционные крестьянские начала, но не они наиболее существенны в Теркине. Брошенное им замечание о том, что он «в колхозе, не в столице курс прошел» (151), собственно, не подхватывается и не развивается в поэме.

С этой точки зрения целесообразно сопоставить Теркина с героем предшествующей поэмы Твардовского «Страна Муравия», созданной на рубеже второго и третьего этапов развития социалистического реализма. Никита Моргунок — «последний единоличник», мучительно трудно рвущий «пуповину», связывающую его с собственным хозяйством и землей. Всем художественным строем поэмы Твардовский убеждает в том, что в основе метаний и поисков героя — ощущение жизни страны со всеми происходящими в ней сдвигами как внешней по отношению к нему. Поэма завершается осознанием тщетности поисков обособленного от всех пути. Сочно показанные в Моргунке труженическое начало, человечность, жизнелюбие, тяга к людям, здравый смысл, определивший его выбор, позволяют нам представить этого героя на следующем, колхозном этапе его бытия.

В отличие от Моргунок для Теркина, как показывает Твардовский, школа колхозной жизни — естественная форма бытия, как и приходящее ей на смену в годы войны армейское братство. Это акцентируется в поэме тем, что термин «курс наук», незадолго до этого отнесенный

<sup>16</sup> А. Твардовский. Поэмы. М., «Советский писатель», 1947, стр. 99. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

<sup>17</sup> И робость Теркина перед генералом, в первую очередь рождена тем, что тот «годами старше всех» (147).

к колхозу, в письме героя однополчанам употребляется уже применительно к воинской части:

Озабочен я сейчас  
Лишь одной задачей,  
Чтоб попасть в родную часть,  
Никуда иначе.  
С нею жил и воевал,  
К'урс наук усвоил

И покуда что она  
Для меня — солдата, —  
Все на свете, все сполна:  
И родная сторона,  
И семья, и хата (216—217).

Это в высшей степени характерное свойство Теркина, человека зрелого коллективистского сознания. Легкость его вхождения в любую общность советских людей подчеркивается во многих главах поэмы.

Наиболее существенным оказывается не то, что он «в колхозе курс прошел», хотя приметы этого очевидны у Теркина, и не то, что воинская часть стала для него «и семьей, и хатой», и даже не горькая любовь к своей «смоленской стороне», а то, что Теркин на советской земле всюду «свой среди своих» (168).

«Свой!» — переглянулись бойцы, впервые услышав Теркина. «Своим» он чувствует себя и с танкистами, и с подбирающими его на поле боя бойцами похоронной команды, и у генерала, вручающего ему награду, и у деда и бабы, которым он чинит ходики, и на случайном привале, где игрой на гармонии собирает вокруг себя бойцов.

Особенно остро это ощущение глубинной близости со всеми советскими людьми проявляется в сцене возвращения героя из разведки после поединка с фашистом. Теркину по-особому радостно при этом

Видеть, знать, что каждый встречный —  
Поперечный — это свой.  
Незнаком, а рад сердечно,  
Что вернулся ты живой (159).

В этой легкости вхождения Теркина в любую среду, несомненно, сказывается общительность, присущая ему как личности, но это специфически индивидуальное, как и другие «личностные» черты Теркина, служит выявлению самого существенного, с чем пришел к войне человек социализма и что она развила в нем.



Заметим, кстати, что столь же интимно, доверительно и близко даже по форме выражения отношение Теркина ко всей советской земле:

И была б она чужая,  
Чья-нибудь, а то — своя.

«Своя» земля для Теркина — это не только Смоленщина, хотя ее страдания по-особому «больны» ему. Переход от частного, конкретного к всеобщему и здесь происходит очень органично.

В высшей степени значительно при этом, что Теркин не просто ощущает советскую действительность: и землю, и людей с их горем и радостями, глубоко своими, но и *сознательно* берет на себя ответственность за них.

Я ж, как более идейный,  
Был там как бы политрук (108) —

определяет он свою роль в группе бойцов, оказавшихся на захваченной врагом территории. И окружающие воспринимают это как нечто естественное.

— По пути моя деревня  
Как ты мыслишь, политрук? (108) —

обращается к Теркину командир.

«Политруком» в том же, очень точном понимании этого слова герой проявит себя и на других этапах войны, в самых различных ее ситуациях: мучительно трудном бою за сожженную деревеньку («Бой в болоте»), где он своеобразной «политбеседой» поддерживает упавших духом бойцов, в наступлении (глава того же названия), где он ведет бойцов в атаку, заменяя убитого лейтенанта, в разговоре с растерявшимся товарищем («О потере») и т. д.

За шутками Теркина, воспринятыми частью писателей и критиков как балагурство лубочного типа<sup>18</sup>, — сознательное стремление смехом возбудить душевную бод-

---

<sup>18</sup> «Подобные ободряющие беседы, — пишет о теркинской политбеседе «Не унывай» критик М. Ф. Пьяных, — проводили, очевидно, многие русские солдаты «всех войн и всех времен», оказавшиеся в весьма затруднительном положении» (Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена, т. 164, ч. II. 1957, стр. 40); отличие же Теркина от Каратаева он видит в том, что «в выносливости Теркина нет окраски религиозного терпения» (там же, стр. 46). Черты лубка находила в поэме Н. Губко (См.: ее же. Поэзия Твардовского. Автореферат канд. диссертации. Л., 1952, стр. 14) и многие другие.

рость и подвижность, не дать и в самом трудном положении утратить веру в будущее.

Теркин принимает на себя — и почти всегда по личной инициативе — ту меру ответственности, которую в годы гражданской войны несли партийные руководители типа фадеевского Левинсона.

Есть некоторое сходство между ситуацией, когда Левинсон, очутившись с отрядом в труднейшем положении и не обладая полнотой информации, ведет себя так, чтобы никто из бойцов не усомнился, что им уже найдено решение, и убежденными словами Теркина

Срок придет, назад вернемся,  
Что отдали — все вернем,

за которыми следует его признание:

Самого б меня спросили,  
Ровно столько знал и я,  
Что там, где она, Россия,  
По какой рубеж своя? (108).

И то, что функцию руководителя, ведущего за собой массу, может взять на себя рядовой боец пехоты, свидетельствует о том, на какую мировоззренческую высоту подняли этого рядового годы строительства социализма.

«Не эта война, какая бы она ни была, — записывал Твардовский в дни войны, — породила этих людей, а то большее, что было до войны. Революция, коллективизация, весь строй жизни. А война обнаруживала, выдавала в ярком виде на свет эти качества людей. Правда, и она что-то делала»<sup>19</sup>.

Малейшее изменение в судьбе Родины воспринималось советскими людьми в годы войны как нечто глубоко личное, затрагивающее все сферы человеческого бытия: только победа над фашизмом могла принести радость труда, творчества, любви, отцовства, материнства.

При этом отношение к фашизму, к Родине, к прошлому и будущему у подавляющего большинства советских людей было не импульсивным, а осмысленным. Не «скрытая теплота патриотизма», которая, по определению Л. Н. Толстого, сыграла решающую роль в Отечественной войне 1812 года, а глубокое осознание происходящего все более входило в быт войны.

---

<sup>19</sup> А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. М., «Советский писатель», 1961, стр. 106.

Если Швандю («Любовь Яровая» К. Тренева), отдельные черты характера которого (находчивость, жизнелюбие, оптимизм) родственны теркинскому характеру, ведет преимущественно классовый инстинкт, обгоняющий его сознание, и юмор пьесы часто рождается из несоответствия высоких слов и понятий, употребляемых героем («В мировом масштабе!»), и сферы их применения, то для Теркина социальное мышление так естественно, что он часто вовсе не произносит слов, ставших для него привычными. Иногда же он выражает свои чувства в столь традиционных, исконно русских, пробудившихся в его душе в годину фашистского нашествия формах, что это помешало многим писателям и критикам разглядеть в нем черты советского человека<sup>20</sup>.

«Именно естественность, совершенная органичность советского в Теркине, — справедливо отмечает А. Абрамов, — помешала некоторым увидеть в нем тип нового, социалистического человека»<sup>21</sup>.

Социалистическое сознание, ставшее способом мышления рядового советского человека, — вот в чем сущность эстетического открытия, сделанного Твардовским.

Если на предшествующем этапе развития социалистического реализма в литературе, как правило, рядом с человеком непосредственного действия — Морозкой изображался мыслящий Левинсон, рядом с Вершининым — Пеклеванов, со Швандей — Кошкин, если в решении, принятом Моргунком («Страна Муравия»), определяющую роль сыграло общение с коммунистом Фроловым, если и в литературе Великой Отечественной войны в полном соответствии с исторической правдой огромное место

---

<sup>20</sup> Н. Тихонов в дни войны отмечал, что «черты советского человека лишь отчасти отражены в поэме А. Твардовского» («Большевик», 1944, № 3—4). «В фигуре Теркина, — писал критик А. Лаврецкий, — больше черт, созданных в нас воинским прошлым, нежели рожденных современностью» («Знамя», 1943, № 11—12, стр. 270). И. Сельвинский писал: «Герои Твардовского — это люди, в которых отлично выражено традиционное крестьянское начало, но не развиты черты нового, отличающего нашего колхозника от прежнего крестьянина» («Литературная газета», 19 октября 1944). «Это произведение, — утверждал Н. Асеев, — можно было бы отнести и ко всякой другой войне, — нет здесь особенностей «нашей войны» (Н. Асеев. О чувстве нового. «Литература и искусство», 3 апреля 1943). В аналогичном духе высказывался и Ф. Гладков.

<sup>21</sup> А. Абрамов. Указ. соч., стр. 464.

заняли образы партийных руководителей, то Теркин в поэме Твардовского органически сочетает в себе лучшие свойства народного характера со зрелостью политического мышления.

Новаторство социалистического реализма связано с расширением сферы эстетического освоения действительности, новым типом героя, глубоко постигающего и активно преобразующего мир. Именно таков Теркин — человек, живущий всеми болями своего времени, неприменимый участник всего, что происходит с народом, глубоко ощущающий свою личную ответственность за моральное состояние бойцов, за детский плач на оккупированной земле, за судьбу «солдата-сироты», за выполнение Советской армией ее интернационального долга.

Прав М. Толмачев, утверждающий, что «любовь к Родине у Василия Теркина крупным планом»<sup>22</sup>.

Чувство это, неизбежное в герое, эволюционирует в ходе войны и вместе с войной от пронзительно горького «Где тот фронт и где Россия? По какой рубеж своя?» (188) до гордого «Мать-Россия, мы полсвета у твоих прошли колес» (251).

Но это не традиционная «для всех войн и всех времен» привязанность к земле предков.

Когда в главе «О потере» Теркин говорит бойцам: «Сколько лет живем на свете? — Двадцать пять!» (152) — становится ясно, что счет своего и своих товарищей бытия он ведет с 1917 года. Этому не противоречит живущее в нем чувство ответственности за многовековое прошлое России, выраженное в сходной форме в заключающей главу строфе:

Сколько лет живем на свете?  
Тыщу? ...Больше! То-то, брат! (152—153).

Русское, национальное, глубоко народное в Теркине не противостоит социалистическому типу его мышления, а входит в него одной из граней. Ведь те «простые нормы нравственности и справедливости»<sup>23</sup>, которые сложились в народе еще на заре его истории, видоизменяясь на протяжении веков, жили в этических представлениях о

<sup>22</sup> М. Толмачев. Художественное мастерство А. Твардовского. Автореферат канд. диссертации. М., 1955, стр. 10.

<sup>23</sup> Программа КПСС. В кн. «XXII съезд КПСС». Стенографический отчет, III. М., 1962, стр. 317.

справедливости, правде, добре и зле. Многое в народном характере искажалось под влиянием условий существования в антагонистическом мире. Появлялись черты приниженности, рабской покорности, «рыхлости и дряблости масс»<sup>24</sup>, но здоровые народные начала не умирали.

Социалистическая мораль наследует народные ценностные ориентации, очищенные от наслоений антагонистического общества. Выражением этого служит «Моральный кодекс строителя коммунизма», в котором рядом с «преданностью делу коммунизма», «высоким сознанием общественного долга» и «братской солидарностью с трудящимися всех стран» зафиксированы такие нравственные принципы, как «честность и правдивость, нравственная чистота», «взаимное уважение в семье, забота о воспитании детей»<sup>25</sup> и т. д.

Интересно с этой точки зрения взглянуть на фольклорную стихию, насыщающую все без исключения главы поэмы. Пословицы и поговорки, изобилующие как в речи героя, так и в авторском повествовании, несут в себе именно то из народного опыта и представлений о жизни, что близко солдатам Великой Отечественной войны; еще более соответствуют системе ценностей социалистического человека новые поговорки и пословицы, которые создавались автором полностью в духе и стиле народного творчества и необыкновенно быстро завоевали сердца фронтовиков<sup>26</sup>. Это и дух коллективизма, органичный для героя теркинского склада: «Невелик тебе расчет думать в одиночку» (121), «Береги, солдат, солдата» (215), и вера в прочность человеческих чувств: «У войны — короткий путь, у любви — далекий» (195), и мудрое: «Делу время — час забаве», «Лишь бы дети, говорят, были бы здоровы...» (123), «А застигнет смертный час, значит, номер вышел» (122), и оптимистичное: «Не гляди, что на груди, а гляди, что впереди!» (105), «Я от скуки — на все руки, буду жив — мое со мной» (212).

<sup>24</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 5, стр. 213.

<sup>25</sup> XXII съезд КПСС. Стенографический отчет, т. III. М., Госполитиздат, 1962, стр. 317—318.

<sup>26</sup> П. Выходцев приводит к своей книге записанные красноармейцем И. И. Киселевым на Западном и на Третьем Белорусском фронтах и опубликованные в № 167 «Красноармейской газеты» за 18 июля 1943 г. строки из поэмы, ставшие поговорками и пословицами: «Дальше фронта не пошлют», «На попятный ходу нет», «Старой дружбе верен счет» и др. (Указ. соч., стр. 464).

В ответе Теркина на полные горечи слова бородача

— Что ты знал! Кому другому  
Знать бы лучше наперед,  
Что уйдет солдат из дому,  
А война домой придет.  
— Я не столько,  
Не полстолько, —  
Четверть столько! —  
Только знал (151) —

уверенность хозяина страны в том, что он не мог хоть в какой-то мере не предвидеть того, что ожидает ее в будущем.

Глава «Смерть и воин», созданная в традиции народной сказки, характерна, однако, тем, что человека в ней спасают не внешние силы (как, к примеру, живая вода традиционного сказочного сюжета), а его активность, глубина связей с жизнью (нельзя умереть, не увидев салюта Победы) и силы сцепления между советскими людьми (поведение бойцов похоронной команды).

Фольклоризм поэмы, народные истоки ее стиля, специфика соотношения в ней литературного и устно-поэтического начал широко исследованы в литературоведении<sup>27</sup>. Мы затронули этот вопрос лишь для того, чтобы отметить в нем два аспекта: 1) как накопленные народом духовные ценности через фольклор входят в сознание и опыт человека социалистического мышления и 2) как в фольклорной природе речи героя и речи повествователя сказалась их близость, не имевшая примеров в предшествующей литературе.

На признание Твардовского, что в его книге иногда «то, что молвить бы герою, говорю я лично сам» и что «Теркин, мой герой, за меня гласит порой» (183), обратили внимание все писавшие о поэме.

Л. Шептаев и А. Филатова в статье «А. Твардовский и народная лирика» отметили: «...Часто теряется разница между речью автора и речью героя»<sup>28</sup>, но рассмотрели это только с точки зрения анализа форм сказа в поэме. П. С. Выходцев устанавливает в «Василии Теркине» пушкинскую традицию близости автора с героями<sup>29</sup>. В. Алек-

<sup>27</sup> См. работы П. Выходцева, И. Мохирева, Е. Никитиной, М. Орлова и др.

<sup>28</sup> Сб. статей «Русская советская поэзия и народное творчество. Л., «Советский писатель», 1955, стр. 289.

<sup>29</sup> П. Выходцев Указ. соч., стр. 249.

сандров говорит о расширении лично-лирического начала<sup>30</sup>. А. Абрамов отмечает новаторство лиро-эпоса, при котором «отпадает необходимость в лирических отступлениях», так как «автор то и дело врывается в рассказ о событиях»<sup>31</sup>.

Думается, что характер близости автора и героя в поэме заслуживает более пристального рассмотрения, тем более что он дает материал для размышлений об обогащении метода социалистического реализма в годы войны.

Поэма, в процессе создания которой и автор, и его герой проделали существенную эволюцию, глубоко проблемна. Проблемна в том смысле, который умно и точно сформулировал Л. Новиченко в своей статье «Проблема творческой позиции писателя и некоторые черты современной литературы».

«Проблемность художественного произведения — в органической потребности художника «довыяснить» свои суждения о действительности, известные ему самому пока лишь в «несозревшем», неоформленном и потому самом общем виде, логикой творимых им образов, которые не только «отражают» жизненные явления, но и открывают, проясняют в них нечто новое для людей, для общественного сознания (в том числе и для самого художника)»<sup>32</sup>.

В ходе работы над поэмой характер ее героя «прояснялся» не только для читателя, но и для автора. Вынашивая замысел «Теркина», задумываясь о людях, встреченных им на дорогах войны, Твардовский называет рядом различные социальные группы: «Их детство, отрочество, юность прошли в условиях советской власти, в заводских школах, в колхозной деревне, в советских вузах»<sup>33</sup>. Но автора занимает не специфическое для какой-либо из этих групп, а объединяющие их «душевная красота, скромность, высокая политическая сознательность, готовность прибегать к юмору, когда речь заходит о самых тяжелых испытаниях...»<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> В. Александров. Люди и книги. М., «Советский писатель», 1956, стр. 272

<sup>31</sup> А. Абрамов. Указ. соч., стр. 500.

<sup>32</sup> Актуальные проблемы социалистического реализма. М., «Советский писатель», 1969, стр. 15.

<sup>33</sup> А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. М., «Советский писатель», 1961, стр. 106 (подчеркнуто нами. — С. Ф.).

<sup>34</sup> Там же, стр. 107.

Несущественной для Твардовского оказывается и специфика армейского бытия героя. «В дни боев, — записывает он, — я глубоко уяснил себе, что называется прочувствовал, что наша армия — это не есть особый, отдельный от остальных людей нашего общества, мир, а просто это те же советские люди, поставленные в условия армейской и фронтовой жизни»<sup>35</sup>. Иначе говоря, солдатское — это состояние человека социализма в дни войны.

Позже, в 1941 году (процитированная выше запись сделана после войны с белофиннами, в 1940 году), он отметит, что сдвиги в солдатской среде опять-таки «определялись не просто трудностями собственно солдатской жизни, а всей огромностью грозных и печальных событий войны...»<sup>36</sup>.

Эти события обуславливают эволюцию героя поэмы и в то же время все более «проясняют» его истинный характер. Балагур, само имя которого в первой главе выступает синонимом «поговорки или присказки какой» (98), становится сосредоточенней, молчаливей, все чаще предстает не в быту, а в мыслях, эмоциях, отношении к коренным вопросам бытия.

Критики много и доказательно писали о том, что образ Теркина в последней части поэмы приобретает все более обобщающее значение, наиболее прямо и непосредственно соотносясь с образом народа в целом.

В этом движении замысла, несомненно, сказалось и углубление авторского взгляда на народ в войне. Однако и при этом, как нам кажется, в образе Теркина сохраняются индивидуальные, неповторимо «теркинские» черты, то, о чем Твардовский писал в дневнике как о самом важном в работе над образом героя — «человека в индивидуальном смысле», «нашего парня» — не абстрагированного (в плоскости «эпохи», страны и т. п.), а живого, дорогого и трудного»<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Там же, стр. 105.

<sup>36</sup> Там же, стр. 117.

<sup>37</sup> А. Твардовский. Указ. соч., стр. 112. Индивидуализацию Теркина решительно не признавал В. Ермилов. «Герой, — писал он, — как в сказке, лишен индивидуально-психологической детализации, он только обозначен. Сказку интересует не индивидуальность, а общность». (В. Ермилов. Русский воин — Василий Теркин. «Литература и искусство», 31 октября 1942).



Таким «человеком в индивидуальном смысле» герой остается и в главе «Теркин-Теркин», завершающейся, казалось бы, противоречащими этому словами старшины:

По уставу каждой роте  
Будет придан Теркин свой (224).

Автор, соглашаясь «с этим строгим старшиной», теркински лукавит. Ведь в тексте главы он тонко выявляет своеобразие (концентрирующее в себе в то же время лучшие черты народного характера) «своего» Теркина. Его отличает душевная подвижность, выразившаяся в быстрой смене эмоций, среди которых на первом месте сказывается не обида, не ущемленное честолюбие, а неприязнь к спесивости; однако и она отступает перед чувством справедливости, сердечной щедростью и неисчерпаемым юмором Теркина.

Убедившись, что новый, рыжий Теркин остер на язык, находчив, горд, отважен да еще мастерски играет на гармонии, Василий от души предлагает ему:

— Сделай милость,  
Будь ты Теркин насовсем.  
И пускай однофамилец  
Буду я...  
А тот:  
— Зачем?.. (224).

Иван и Василий Теркины внешне как бы уравниваются здесь, но приметой истинного Теркина служат не качества, которыми он проверял однофамильца, а душевная тонкость и самоирония человека, знающего себе цену.

Каждая черта его, взятая обособленно, всеобща, но сочетание их создает индивидуальность (ее великолепно, каждый по-своему, «схватили» Верейский в своих иллюстрациях к поэме и Непринцев в знаменитой картине «Отдых после боя»).

Теркин бесшабашен и в то же время очень дорожит жизнью, зная ей цену. Тяжело раненый, в захваченном им вражеском блиндаже, он слышит удары нашей артиллерии и находит в себе силы пошутить: «Наши бьют, — теперь каюк» (129). И тут же тоска по жизни властно захватывает его, причем тоска не по жизни праздничной, светлой (такая немыслима для него, пока длится война), а по трудной, суровой и все же не теряющей привлекательности:

Жалко жизни той, приманки,  
Малость хочется пожить,

Хоть погреться на лежанке,  
Хоть портянки просушить... (129).

Рядом с легким отношением к жизни — и в этом глубокая психологическая правда — в Теркине живет живая, человеческая грусть:

Теркин, Теркин, добрый малый,  
Что тут смех, а что печаль (133).

На отдыхе, в солдатском «раю», в тепле, чистоте и сытости, герой не находит покоя — он не может забыть тех, кто находится на трудных дорогах войны, их боль отзывается в нем тоскливой нотой:

Ах, как трудно все на свете:  
Служба, жизнь, зима, война (200)

(за этим ощущается и вздох автора, щедро испытывавшего тяготы фронтового бытия). Сложно душевное состояние Теркина и тогда, когда генерал вручает ему награду. Радость, заслуженная гордость сочетаются со щемящей грустью от того, что он не может использовать отпуск, предлагаемый для поездки домой, на Смоленщину. В то же время глубокое, до робости, почтение Теркина к генералу («Ты пешком ходил под стол, он тогда уж был воякой» (174) ничуть не ущемляет присущего ему чувства собственного достоинства: в письме к бойцам он упоминает, что напишет генералу (о своем желании возвратиться в родную часть) «теми же словами» (217), что и им. И здесь свойство характера героя несет в себе большое социальное содержание.

Богатство чувств Теркина просвечивает даже в оттенках его улыбки, «неловкой», когда ему кажется, что просьбой о гармонии он причиняет боль товарищам погибшего танкиста, «неробкой», когда, придя в себя после форсирования ледяной реки («Переправа»), он просит у полковника вторую стопку.

Литература войны знает немало «двойников» Теркина — умелых, находчивых, общительных, душевно бодрых солдат. Это и Семен Игнатьев в повести В. Гроссмана «Народ бессмертен»<sup>38</sup>, и Лопахин в главах шолоховского романа, и Кройков в повести Е. Габриловича

---

<sup>38</sup> Близость образов Игнатьева и Теркина аргументированно устанавливает А. Бочаров в своей книге «Василий Гроссман». М., «Советский писатель», 1970, стр. 111—114.

«Под Москвой», и Каюткин в «Молодой гвардии», и многие другие.

Но особенностью Василия Теркина, обусловившей его место в истории литературы и в жизни народа, является то, что социалистическое мироощущение и глубинная народность сочетаются в нем с утонченной духовностью (автор щедро «отдал герою» свои черты). Именно это оказывает огромное притягательное воздействие на читательскую аудиторию, независимо от возраста, образования, национальности, принадлежности к тому или иному социальному слою.

Эмоциональная тонкость Теркина, его «низкий болевой порог»<sup>39</sup> обнаруживаются в такте, проявляемом по отношению к потерявшим товарища бойцам, в проникновении во все оттенки чувств командира во время его свидания с женой в захваченной врагом деревне, в остром сопереживании боли оставляемых детей, в щемящем сострадании к осиротевшему солдату. В рассказе Теркина об этом солдате по-фольклорному трижды повторяется

Что он думал, не гадаю,  
Что он нес в душе своей (245, 248, 250),

но такими истинно художническими деталями воссоздает он состояние «солдата-сироты», что, увидав его у разрушенного подворья, а потом — за остывшим супом, мы полностью постигаем его трагедию:

На краю сухой канавы,  
С горькой, детской дрожью рта,  
Плакал, сидя с ложкой в правой,  
С хлебом в левой, — сирота.  
Плакал, может быть, о сыне,  
О жене, о чем ином,  
О себе, что знал: отныне  
Плакать некому о нем (248).

Эти строки помогают по-особенному ощутить правду слов Твардовского о своем герое, который

---

<sup>39</sup> Так, рассуждая о необходимых писателю свойствах, определяет Ю. Смуул в своей «Ледовой книге» способность чувствовать чужую боль. «Хорошо, — пишет он, — если людские горести мучают нас, прорываются к нам беспрепятственно, становятся частью нас самих, скребут по нашим сердцам...» («Дружба народов», 1959, № 4, стр. 39).

Хоть и мало не поэт,  
Все же как-нибудь похоже  
Размышлял. А нет, ну — нет (183).

«Художническое» в Теркине отнюдь не исчерпывается тем, как «ладно» и «складно» он разводит пилу (143), о чем упоминают все пишущие о поэме, закусывает с дедом (147) и даже — как мастерски играет на гармонии.

Значительнее, на наш взгляд, то, как тонко он проникает в чувства людей, как образно мыслит, как своеобразно чувствует. Импровизации Теркина о том, как, затаив дыхание, будут вслушиваться девчонки на вечорке в скрип его ремней или как лихо он «при встрече головной вручит убор» поддержавшей его в госпитале медсестре, — это колоритные, динамичные, подчеркнутые выразительной жестикующей, полные народного юмора сценки. Трехрядка, отзывающаяся в руках Теркина на все оттенки чувств его слушателей, свидетельствует не только о музыкальной, но и о человеческой его одаренности. За обращением же его к родной земле, пережившей трагедию фашистского плена, завершающимся словами:

Мать — земля моя родная,  
Ради радостного дня  
Ты прости, за что — не знаю.  
Только ты прости меня... (238),

— такая сила сопереживания, чувства вины за страдания родины и острой, хотя и просветленной грусти, что оно дает могучий толчок эмоциям читателей.

Все это и позволяет автору по мере движения поэмы все чаще предоставлять герою «гласить за него». Опубликованные Твардовским в «Ответе читателям «Василия Теркина»» дневниковые записи убеждают в том, что ослабление грани между автором и героем входило в его замысел. Вначале это было связано с заботой о том, чтобы герой не оказался упрощенным. «Трудность еще в том, что таких «смешных», «примитивных» героев обычно берут в пару, для контраста к герою настоящему, лирическому, «высокому». Больше отступлений, больше *самого* себя в поэме»<sup>40</sup>. В ходе написания поэмы (и все большего постижения образа героя) возрастает раскованность автора, его исповедальность. В связи с приня-

<sup>40</sup> А. Твардовский. Указ. соч., стр. 113.

тым решением стремиться к завершенности каждой главы он записывает: «Я ничего не держал про себя до другого раза, стремясь высказаться при каждом случае — очередной главе — до конца, полностью выразить свое настроение, передать свежее впечатление, возникшую мысль, мотив, образ»<sup>41</sup>. Эпическое повествование все полнее и ощутимее вбирает в себя, таким образом, лирику самораскрытия. Это дало основание Твардовскому, создавшему в годы войны немало лирических стихотворений, именно о поэме «Василий Теркин» сказать в статье «О себе»: «Теркин» был для меня во взаимоотношениях поэта с его читателем — воющим советским человеком — *моей лирикой*, *моей публицистикой*, *песней* и *пучением*, *анекдотом* и *присказкой*, *разговором по душам* и *репликой к случаю*»<sup>42</sup>. Действительно, глава «О себе» с ее щемяще-грустным и светлым признанием в любви к земле своего детства и высоким пафосом авторского приобщения к всенародной общности:

Я приду, твой кровный сын,  
Вместе с нашею победой  
Я иду, а не один (182) —

это одно из самых проникновенных, самых личностных лирических творений Твардовского.

В статье «Автор в поэме А. Твардовского «Василий Теркин»<sup>43</sup> А. Ремизова исследует многосубъектность поэмы, разграничивая в образе героя Теркина — индивидуальность, данную личность; Теркина как элемент народного сознания, характера поведения множества людей; Теркина, близкого повествователю, отличающегося большей масштабностью мышления и восприятия, и т. д. Е интересах избранного ею ракурса исследования (проблема автора в художественной литературе) такое разграничение целесообразно, в живой же ткани поэмы все более обнаруживается взаимозаменяемость автора и ге-

---

<sup>41</sup> Там же, стр. 128.

<sup>42</sup> Там же, стр. 164 (подчеркнуто нами. — С. Ф.). Такая степень близости героя и автора, существующего в поэме рядом с ним, а частично и «в нем», подготовила в дальнейшем творчестве Твардовского напряженный лиризм поэмы «Дом у дороги» (1946) и сюжето-организующую роль мысли лирического героя, ставшего главным в поэме «За далью — даль» (1950—1960).

<sup>43</sup> Опубликована в сб. Воронежского пед. ин-та «Проблема автора в художественной литературе», вып. II. 1969.

роя, такая степень их сближения, при которой уже трудно определить, кто из них повествует о «битом, тертом, жженом» солдате-сироте, земляке и героя, и автора.

Совершенно «по-теркински» звучит глава «О любви», где повествование ведется от лица автора. Мы имеем здесь в виду не столько форму сказа, сколько совпадение оценок и эмоций, поэтизации верной, побеждающей войну и смерть любви,

Дорогих усталых рук  
В трещинках по коже (195)

(близкий тип женщины-матери и любящей жены возникает в теркинском повествовании в главе «Перед боем»). И шутит здесь автор о женах, «от которых на войне только и спастись» (194), тоже абсолютно в теркинском духе и стиле.

Твардовский нарочито обнажает эту близость голосов автора и «героя-друга», доходящую порой до полного совпадения. Так, строка авторского обращения к родной Смоленщине.

Мать — земля моя родная,  
Сторона моя лесная (182)

становится рефреном речи Теркина, приближающегося к родному краю («На Днепре»). Откровенно «перезваниваются» теркинская декларация:

Нынче мы в ответе  
За Россию, за народ  
И за все на свете (121)

и авторское признание

Я за все кругом в ответе (183).

И, наконец, в заключительной главе автор скажет о себе:

Сам вздохнул не раз, не два,  
Повторив слова героя,  
То есть Теркина слова:  
«Я не то еще сказал бы,  
Про себя поберегу,  
Я не так еще сыграл бы,  
Жаль, что лучше не могу» (265).

Емок подтекст этих строк, заставляющих читателя задуматься о богатстве внутреннего мира героя и поэмы в целом, обо всем недоговоренном, но присутствующем в ней.

Спустя несколько строф, в финале, прозвучат слова открывающей книгу главы:

С первых дней години горькой,  
В тяжкий час земли родной,  
Не шутя, Василий Теркин,  
Подружились мы с тобой (266).

Но автор не соблазнится «кольцевой» завершенностью, а разовьет мысль о своих взаимоотношениях с героем, как бы уже зажившим самостоятельной жизнью, и увенчает ее обращенными к нему проникновенными словами:

Боль моя, моя отрада,  
Отдых мой и подвиг мой! (266).

Сверхзадача этого подвига —

Чтоб от выдумки моей  
На войне живущим людям  
Было, может быть, теплей,  
Чтобы радостью неожиданной  
У бойца согрелась грудь,  
Как от той гармошки драной,  
Что случится где-нибудь (267).

Но ведь этому же служат и все истории, все «выдумки», вложенные в уста героя. Неслучайно с паузой между разрывами мин на болоте, где застряла пехота, совпадает перерыв в теркинском рассказе, а на поощрительное «Сыпь еще назло врагу» он отвечает:

— Не могу. Таланта жалко.  
До бомбежки берегу (190).

Сравнение же с драной «гармошкой», что случится где-нибудь», сразу воскрешает в памяти главу «Гармонь», где

От той гармошки старой,  
Что осталась сиротой,  
Как-то вдруг теплее стало  
На дороге фронтовой (137).

Гармошка эта в руках Теркина и свершает самое заветное для автора, «сущее чудо» (267) — несет людям душевное тепло, радость человеческого общения, веру в счастье.

Что же делает возможным такую степень слияния автора-интеллигента и народного умельца, что «в колхозе курс прошел»?

Общность их военной судьбы? Единая устремленность к Победе? Боль обоих за истерзанную врагом родную Смоленщину? Рост на войне героя, в котором все связанное с колхозным прошлым отступает на второй план пе-

ред суждениями и чувствами общенародного характера? Эволюция автора, в испытаниях войны еще глубже постигшего душу народа?

Конечно, все это, но и нечто более глубинное, закономерное, социально обусловленное, а именно: активизированное войной сближение взглядов и идеалов различных групп и классов, характерное для общества, переставшего быть антагонистическим.

Высшей потребностью и автора, и героя является правда. Это рождено их ощущением себя «внутри» исторического процесса, хозяйской ответственностью за его исход, требующей всей полноты знания.

Открывающий поэму перечень ценностей, необходимых фронтовику: вода, пища, шутка... — увенчивается

Правдой сущей,  
Правдой, прямо в душу бьющей,  
Да была б она погуще,  
Как бы ни была горька... (98).

Эти строки, как и многие в последующих главах поэмы, остро полемичны по отношению к произведениям, изображавшим войну и подвиг в ней народа облегченно.

Злой насмешкой над встречавшимися еще в литературе военных лет шапкозакидательскими настроениями звучит, к примеру, финал главы «Бой в болоте»:

Заклучить теперь нельзя ли,  
Что, мол, горе не беда,  
Что ребята встали, взяли  
Деревушку без труда?  
Что с удачей постоянной  
Теркин подвиг совершил:  
Русской ложкой деревянной  
Восемь фрицев уложил!  
Нет, товарищ, скажем прямо:  
Был он долог до тоски,  
Летний бой, за этот самый  
Населенный пункт Борки (190—191).

Такой же нетерпимостью к фальши и легковесности наделен и герой. На лихой призыв газетки не бояться танка (ведь «он с виду грозен очень. А на деле глух и слеп») Теркин в соответствии со своим характером реагирует острой шуткой:

Вдруг как сослепу задавит, —  
Ведь не видит ни черта (102).



И в речи повествователя о «горькой године» лета сорок первого года, и в рассказе героя о том, как

Вслед за властью за советской,  
Вслед за фронтом шел наш брат... (106).

звучит полная и иногда поэтому жестокая правда войны.

В этом убеждают и отклики на нее фронтовиков. «Книга сильна правдой», в ней «настоящая правда, живая, невымышленная...». «В жизни Теркина чувствуешь свою жизнь». «Образ Теркина целиком создан на основе тех самых мыслей, которыми живет и думает каждый из нас в дни войны»<sup>44</sup>.

И в авторском повествовании и в восприятии героя поэмы война предстает в глубоко народной традиции, как нечто враждебное естественному течению жизни, уродующее и разрушающее все ее проявления.

Может ли хоть когда-нибудь стереться в памяти, как

Люди теплые, живые  
Шли на дно, на дно, на дно...? (116).

Жертвами войны становятся в «Книге про бойца» и земля, изувеченная разрывами, и искалеченный обстрелом лес, и наконец дни и месяцы, «суровые, горькие, списанные в расход», как словами военного документа скажет о них автор.

Формулой его отношения к происходящему стали строки:

Бой идет святой и правый.  
Смертный бой не ради славы,  
Ради жизни на земле (121).

В ходе поэмы этот лейтмотив зазвучит суровее и трагедийнее: строка «Бой идет *святой и правый*», с подчеркнутой нами полной высокого пафоса реминисценцией из «Варшавянки», сменится словами «Страшный бой идет, кровавый» (134, 159). Это изменение акцента выражает эволюцию народного восприятия войны, уносящей миллионы человеческих жизней.

Последний раз этот рефрен прозвучит в финале главы «Поединок». Созданная Твардовским в стилистике народного творчества, она как бы выводит на поверхность напряжение исторического конфликта, пронизыва-

<sup>44</sup> Цитируем по книге П. Выходцева и по сборнику «Писатели в Отечественной войне 1941—1945 гг.», опубликованному Гослитмузеем в 1946 г.

ющего всю поэму и определяющего строй мыслей, чувств и поступков героя. В его характере, как уже было отмечено, высвечены, главным образом, свойства сформированной социализмом личности, по самой своей природе контрастной и враждебной фашизму. На рубеже жизни и смерти, в единоборстве с врагом, посягающим на все дорогое герою, по-особому остро обнаруживается его отношение к товарищам и родной земле, к природе и будущему, к любви, к труду, ко всем земным ценностям.

И закономерно, что в главе «Поединок» конкретно-реалистические (подчас даже натуралистически подчеркнутые) детали взятия Теркиным «языка» не противоречат обобщенно-символическому звучанию эпизода, в котором Теркин «держит фронт».

Драка, описание которой изобилует просторечиями типа «хряснул», «шмяк», «юшка», сопоставляется с эпически воспетыми сражениями прошедших веков:

Как на древнем поле боя,  
Грудь на грудь, что щит на щит, —  
Вместо тысяч бьются двое,  
Словно схватка все решит (156).

Характерно, что «Поединок» следует сразу же за главой «О потере» и образно воплощает пафос личной ответственности каждого советского человека за судьбу Родины («Мы с тобой за все в ответе»).

Не конкретный немец, а существо, воплощающее безнравственную, обесчеловеченную сущность фашизма, — таков противник Теркина. «Он стоял, как на подковах» (153) — уже это сравнение переводит его из человеческого ряда в звериный. Предельно напряженная схватка сопровождается внутренним диалогом Теркина — ему необходимо выяснить, кто же его противник, поправший все человеческие нормы и обычаи. Смена интонаций от насмешливо иронической («сытый, бритый, береженный, дармовым добром вскормленный...» (153) до яростно негодующей («Человек ты? Нет. Подлец!» (156) как бы воссоздает созревание ненависти советского воина к врагу. Герой выносит ему приговор и за то, что тот заставил его нарушить традиционные для него нормы поведения, создал обстоятельства, при которых самый гуманизм обязывает к убийству. Сокрушив врага, Теркин

Смотрит грустно, дышит тяжело, —  
Поработал человек (159).

Удовлетворение исходом поединка не снимает нотки грусти — ведь война враждебна самой природе советского человека. Это афористически точно будет сформулировано в следующей, «От автора», главе: «...войны милее жизнь» (161).

(Глубинная связь глав поэмы убеждает в том, как четка ее художественная структура вопреки внешней, не без юмора декларируемой неорганизованности<sup>45</sup> и фольклорной завершенности и самостоятельности каждой из глав).

Война, ежеминутно несущая гибель, делает по-особому привлекательными все проявления истинной жизни: труд, мир, любовь, радость.

Да и сама война со всеми ее тяготами воспринимается Теркиным — неутомимым тружеником, как еще одна мучительная, но необходимая работа («И опять война — работа» (124). Воспитанный социализмом человек не мыслит своего освобождения от войны, пока она бушует на его земле. Задача состоит в том, чтобы победить войну. Ради этого, «ради жизни на земле», а «не ради славы» (121) вступает он в «смертный бой»: *Война и смерть* так же синонимичны в поэме, как *жизнь* и *мир*. Строка поэмы «Не война, а просто жизнь» (201) наглядно демонстрирует взаимозаменяемость этих понятий. Это привносит дополнительный оттенок в символическое единоборство Теркина со смертью. Страстное авторское рассуждение о том, «в какое время года легче гибнуть на войне», по форме отличается от теркинской «торговли» с «косой», но очевидно единство их исходных позиций: жизнь — высшая ценность, в отстаивании которой невозможен ни малейший компромисс.

Существенно при этом, что ни эпический, ни лирический герой не мыслит себя вне борющегося народа, постоянно соотносит себя с ним.

— Я не худший и не лучший  
Что погибну на войне (213), —

скажет Теркин в труднейшую минуту.

— Я ограблен и унижен,  
Как и ты, одним врагом.

. . . . .

---

<sup>45</sup> Словом, книга про бойца  
без начала, без конца (98).  
Словом, книгу с середины  
и начнем. А там пойдет (99).

Друг мой, так же не легко мне,  
Как тебе с глухой бедой (182) —

этот разговор с читателем в главе «О себе» автор ведет так доверительно, как это возможно только с близким, понимающим и «чувствующим» тебя человеком. И чем дальше идет война и в ходе ее творится «Книга про бойца», тем крепче становится и глубже осознается эта взаимно необходимая автору и читателю связь:

С кем я только не был дружен  
С первой встречи близ огня.  
Скольким душам был я нужен,  
*Без которых нет меня (266)* <sup>46</sup>.

В «поэзном» бытии Теркина эта мысль реализуется последовательно и до наглядности конкретно. Оказываясь оторванным от питающей его почвы — народа, герой как бы утрачивает силы и неуязвимость. Так происходит в занятом им погребке, где он истек бы кровью, если бы не танкисты и среди них хлопец-стрелок, укрывший его своей одеждой, согревший дыханием.

Не беда,  
Что в глаза его, быть может,  
Не увидит никогда (131).

И еще раз смерть, совсем было торжествовавшая победу, вынуждена отступить, когда бойцы похоронной команды подбирают и спасают Теркина.

В этом проявляется еще одна черта, единая для автора и героя, — органичность связей с людьми и ощущения фронтовой общности как самого дорогого на войне. Это афористически точно выражено в строфе, завершающей эпизод спасения Теркина танкистами:

Свет пройди, нигде не сыщешь,  
Не случалось видеть мне  
Дружбы той святей и чище,  
Что бывает на войне (131).

Едины автор и герой и во взгляде на роль в войне солдата. Закономерен сам выбор Твардовским героя — рядового бойца пехоты, полностью, однако, осознавшего свое место во всем происходящем.

Такая степень близости лирического и эпического героев, при которой становится возможной их «взаимозаменяемость», обусловлена как сближением мироощуще-

---

<sup>46</sup> Подчеркнуто нами. — С. Ф.

ния различных классов социалистического общества в дни войны, так и тем, что изображение героев ориентировано более на выявление в них свойств, роднящих их с народом в целом, чем на типизацию того, что обнаруживает в них представителей определенной его части: колхозного крестьянства или интеллигенции. Выбор средств художественной выразительности (в том числе — анализ и самоанализ) обусловлен проблематикой, выявляющей в героях общезначимое для войны и победы, а именно — эволюцию патриотических чувств, осмысление отношения к врагу, выяснение соотношения своей личной судьбы с судьбой народа и т. п. Детали же индивидуальной биографии, ретроспекции характеров, сугубо личных отношений автор сознательно оставляет в тени.

В Теркине свойства, сформировавшиеся в народе за четверть века его свободного существования: хозяйская трезвость оценок и мужественная самоотверженность, коллективизм, социальная и национальная гордость, духовная независимость, личная ответственность за судьбу государства — выражены столь концентрированно и в то же время так естественно, ненавязчиво, что именно они, как уже было выше отмечено, становятся средством своеобразной индивидуализации его характера. Такого рода эстетическое завоевание литературы военного четырехлетия в изображении рядового участника войны как носителя свойств всего народа представляется нам плодотворным для развития метода социалистического реализма.

### 3.

## НОВОЕ В ГЕРОЯХ М. ШОЛОХОВА

Казалось бы, совсем иным путем идет М. Шолохов, как всегда, устремленный к художественному исследованию индивидуально неповторимого в человеке. В главах романа «Они сражались за Родину»<sup>47</sup> он показывает тягчайший период Отечественной войны — лето 1942 года через судьбы трех рядовых пехотинцев: добродушного, по-детски наивного тракториста Звягинцева, склонного к анализу и самоанализу агронома Стрельцова и шахтера Лопахина, за балагурством которого проступают ум, наблюдательность и жизненный опыт.

Здесь, как и раньше, сказывается своеобразие шолоховского таланта воссоздания жизни во всей ее полноте<sup>48</sup> средствами углубленного, детализированного психологического анализа. Писатель изображает неповторимые личные судьбы героев, темперамент, склад мыслей и чувств, весь тот сплав интеллектуальных и эмоциональных качеств, которые образуют личность. «Непревзойденным, — справедливо констатирует Я. Эльсберг, — не только в нашей, но и в мировой литературе остается дар Шолохова так показать первым планом, с глубокой любовью и восхищением рядовых участников войны, что

---

<sup>47</sup> Они публиковались в «Правде» 5—8 мая и 4—17 ноября 1943 г. и 12—14 февраля 1944 г.

<sup>48</sup> «Шолохов не знает односторонности, как сама жизнь», — определил это его свойство В. Бредель («Творчество М. Шолохова». Сборник статей. М., 1964, стр. 288).

каждый из них встает перед нами во весь рост как индивидуальность неповторимо своеобразного склада»<sup>49</sup>.

Герои приходят на страницы романа со своими воспоминаниями, заботами, пристрастиями, «чуждинками».

У Стрельцова, которого в первый день войны оставила жена, горечь ее предательства и щемящая тоска по детям не исчезает и в постоянных раздумьях о причинах летнего отступления 1942 года, о положении, в котором очутился их полк. При взгляде на такого же, как его сын, белоголового мальчишку, помахававшего вслед бойцам загорелой ручонкой, у Николая «неожиданно больно сжалось сердце» и «к горлу подкатил трепещущий, горячий клубок...»<sup>50</sup>.

Звягинцев, еще недавно, во время краткой передышки между боями, с упоением копавшийся в моторе (мы видели при этом, как он «ловко, любовно и бережно орудовал ключом» и каким «бесхитростным счастьем сияло его лоснящееся, потное лицо» (10), отступая к Дону, испытывает горестное потрясение при виде сожженных немецкими авиабомбами хлебных массивов.

Лопахин после жесточайшего боя, в котором полк понес огромные потери и вынужден был отступить, с тоской смотрит на Запад, где осталось «все, что было в жизни дорого и мило сердцу». С особым чувством вспоминается при этом «крохотный отцовский домик и чахлые клены, посаженные руками отца, круглый год припудренные угольной пылью, жалкие на вид, но неизменно радовавшие глаз, когда по утрам они с отцом, бывало, уходили на шахту» (49).

Шолохов показывает, как зреют бойцы в испытаниях войны, как они все чаще и требовательнее задумываются о ходе военных операций, причинах отдельных неудач, обо всем происходящем в стране в эти драматические и героические месяцы. Герои могли бы сказать о себе словами рассказчика и одного из героев цикла А. Толстого «Рассказы Ивана Сударева»: «...Мыслей за эту

---

<sup>49</sup> Я. Эльсберг. Черты литературы последних лет. М., «Советский писатель», 1961, стр. 46.

<sup>50</sup> М. Шолохов. Они сражались за Родину. Роман-газета, 1959, № 1 (181), стр. 15. В дальнейшем страницы указываются в скобках. Этот эпизод своими деталями предваряет финал созданного Шолоховым через пятнадцать лет рассказа «Судьба человека», где образ осиротелого войной и согретого душевной лаской солдата ребенка вырастает в символ непобедимой человечности.

войну накопилось больше, чем полагается человеку для естественного существования»<sup>51</sup>.

При этом в самом типе восприятия событий, в характере раздумий героев акцентируется своеобразие каждого из них.

Стрельцов, двигаясь к Дону с разбитым полком, мучительно размышляет о «размерах катастрофы» (10), о состоянии фронта. Он страдает от неполноты знания. «Ведь это же тоска — вот так идти и не знать ничего» (10).

Практичный Звягинцев остро реагирует на неполадки, происходящие по вине начальников, не задумывающихся о целесообразной расстановке сил и направляющих опытных наездников в пехоту, а столяров и маляров — в кавалерию (21—22).

Лопехин же со своей неисчерпаемой энергией и активностью не ставит отступление в вину одному лишь начальству. Он готов взять львиную долю вины на себя и своих товарищей, которые «воевать... как следует еще не научились» (10). В шутильной перепалке со Стрельцовым он в равной степени критикует солдат и генералов. «...Двигает он (генерал. — С. Ф.) полки в наступление, а наступление-то и проваливается с треском... Он, допустим, понадеялся на Петьку Лопехина, как на родного отца, а Петька сдрейфил и побежал, а за ним и Колька Стрельцов... Нет, Коля, ты как хочешь, а я генералом не желаю быть! При всем моем честолюбии не желаю, и баста!» (11—12).

Очень точно замечание Я. Эльсберга о внутренней независимости и чувстве достоинства рядового воина, обнаружившихся в этом эпизоде: «...Советский человек думает и рассуждает о весьма высоком и даже, так сказать, «невидимом» начальнике уважительно, признавая его авторитет, но он сохраняет при этом то чувство собственного достоинства, которое связано с сознанием, что каждый советский человек несет свою долю высокой ответственности за все происходящее на нашей земле»<sup>52</sup>.

Ощущение хозяйской причастности к войне и ответственности за ее исход присуще в романе Шолохова даже

---

<sup>51</sup> А. Н. Толстой. Собр. соч., т. X. М., «Художественная литература», 1961, стр. 591.

<sup>52</sup> Я. Эльсберг. Черты литературы последних лет, стр. 45.



древней старухе, отчитывающей Лопехина за отступление армии. «Меня, соколик ты мой, все касается, — отвергает она его попытку лишить ее права вмешиваться в «военные» дела. — Я до старости на работе хрип гнула, все на логи выплачивала и помогала власти не за тем, чтобы вы сейчас бегли, как оглашенные, и оставляли бы все на разор да поруху» (13).

Сознание завоеванных своим трудом гражданских прав рождает чувство собственного достоинства и независимости у старой колхозницы, вдруг по-новому увиденной Лопехиным: «...Небольшая старушка, усталая, согнутая трудом и годами, прошла мимо с такой суровой величавостью, что Лопехину показалось, будто она и ростом чуть ли не вдвое выше его и что глянула она на него как бы сверху вниз...» (13).

Пластическая выразительность и психологическая насыщенность шолоховского письма придают особую емкость и значительность этому, казалось бы, проходному эпизоду. Два с лишним десятилетия жизни и труда при советской власти делают естественным для этой старой казачки мышление категориями страны, войны, победы.

Очень точно замечание критика П. Громова: «В другую страну и эпоху ее (эту старуху. — С. Ф.) не перенесешь»<sup>53</sup>.

Отечественная война ежечасно сталкивала Шолохова с тем, как в суровейших испытаниях проверялось и закалялось главное в советских людях, как крепло их единство, ставшее одним из главных источников Победы. Поэтому, щедро наделяя героев «лица необщим выраженьем», он в то же время последовательно акцентировал в них *общее*, рожденное годами социалистического созидания и особенно интенсивно развившееся в новых, созданных войной коллективах.

На вопросы Звягинцева, раздраженного балагурством Лопехина: «Горе у тебя когда-нибудь было?... А какое же у тебя к примеру, горе?» — тот отвечает:

«— ...Обыкновенное по нынешним временам: Белорусию у меня немцы временно оттяпали, Украину, Донбасс, а теперь и город мой небось заняли, а там у меня жена, отец-старик, шахта, на какой я с детства работал... То-

---

<sup>53</sup> П. Громов. Заметки о литературе военных лет. «Звезда», 1945, № 2—3, стр. 132.

варищей многих за войну потерял навсегда... Понятно тебе?» (21).

В такой форме не выразили бы своих чувств ни Звягинцев, ни Стрельцов, но оба они воспринимают продвижение врага по советской земле с такой же, как и Лопухин, щемящей и глубоко личной болью.

Само название романа «Они сражались за Родину» подчеркивает и единство этих людей, и их решающую роль в войне.

Шолохов изображает, как роднит бойцов суровый фронтовой быт, тяжесть потерь и радость от наносимых врагу ударов, как крепнет объединяющее их чувство ответственности за исход войны, такая поглощенность ею, при которой, как и у Теркина, собственная судьба не мыслится в отрыве от судьбы войны.

Различны оттенки их чувств и поведения в бою, обусловленные особенностями темперамента, но когда тяжелое ранение ставит их на грань жизни и смерти, отчетливо обнаруживается самое главное, единое для склонного к философским раздумьям, замкнутого Стрельцова и чуждого абстракциям, эмоционального Звягинцева. Полузадушенный, оглушенный взрывом бомбы, Стрельцов в промежутках между потерями сознания начинает стрелять, «властно движимый двумя самыми могучими желаниями — жить и биться до последнего!» (18).

Так же неразъединимы эти понятия — жить и «сражаться с врагом» — в потоке сознания тяжело раненного Звягинцева, хотя выражаются они, конечно, совсем в иной стилистике: «Лишь бы, по докторскому недоразумению, в спешке не отняли ног! А так я еще отлежусь и повоюю» (47).

Нельзя не согласиться с В. М. Смирновым, который утверждает, что Шолохов, рассказывая о людях Великой Отечественной войны, показал в духовном мире своих героев то, что было рождено годами существования советского общества»<sup>54</sup>.

Но характеристика, даваемая исследователем фронтовой дружбе героев шолоховского романа, представляется нам неполной и противоречивой. «Дружба шолоховских героев, — справедливо отмечает В. Смирнов, — осно-

---

<sup>54</sup> История русского советского романа, кн. 2. М. — Л., «Наука», 1965, стр. 25.

бывается на общности понимания ими своего долга перед Родиной, на сознании неотделимости своих судеб от ее судьбы». И продолжает: «Чем завоевывают симпатии Лопахина Звягинцев и Стрельцов? Отнюдь не какими-то особыми качествами характера, а именно тем, что они воюют так, как только было нужно и должно воевать в те горькие дни нашего летнего отступления 1942 года»<sup>55</sup>.

Нам духовная близость героев Шолохова представляется выходящей за рамки традиционного фронтового товарищества, в основе ее не только объединяющие героев солдатская добросовестность и верность долгу, но и близость системы ценностей, единство мировоззрения, которые в условиях общей воинской судьбы определили интенсивность сближения и прочность их духовных связей.

Вспомним, с какой мучительной тревогой допытывается Лопахин у Копытовского, жив ли Звягинцев («Может, не он падал-то? Ты ведь мог в суматохе не разобрать.., — с робко прозвучавшей в голосе надеждой снова спросил Лопахин» (39), как Звягинцев в тяжелом бреде зовет Лопахина (48), как тянутся к Лопахину Копытовский, Некрасов, как глубоко и лично переживают все они смерть лейтенанта Голощекова, комсорга Кочетыгова.

С истинно шолоховским мастерством исследования диалектики и динамики человеческих характеров воссоздается рождение дружбы столь различных людей, как Звягинцев и Стрельцов, Стрельцов и Лопахин.

Замкнутый, погруженный в тягостные воспоминания об уходе от него жены, Стрельцов неожиданно для себя делится этим своим интимнейшим переживанием со Звягинцевым — человеком, с которым их связывают лишь два месяца пребывания в одном полку. Тот же, тактично прекратив вопросы на «больную» тему, старается развлечь товарища бесхитростными и полными юмора рассказами о выходках своей жены.

Но вот позади еще один трагически тяжелый, с огромными потерями и вынужденным отступлением бой. Тяжело раненный, оглохший от контузии Стрельцов сбегает из медсанбата, чтобы воевать вместе с товарищами. Проникновенно и взволнованно рисует Шолохов сцену встречи боевых товарищей. Балагур и насмешник Лопахин об-

---

<sup>55</sup> Там же, стр. 22.

наруживает вдруг душевную незащищенность и пронзительную силу сопереживания:

«За каким чертом? Тебе, дураку, лечиться надо», — написал Лопахин и с такой яростью нажал на восклицательный знак, что сердечко карандаша сломалось.

Стрельцов прочитал и удивленно пожал плечами.

— Как же это — за каким чертом? Кровь из ушей у меня перестала идти, тошноты почти прекратились. Что ради я там валялся бы?...

А потом я просто не мог оставаться. Полк был в очень тяжелом положении, вас осталось немного... Как я мог не прийти? Вот я и пришел. Драться рядом с товарищами можно и глухому, верно, Петя.

Гордость за человека, любовь и восхищение заполнили сердце Лопахина. Ему хотелось обнять и расцеловать Стрельцова, но горло внезапно сжала горячая спазма, и он, стыдясь своих слез, отвернулся, торопливо достал кисет.

Низко опустив голову, Лопахин сворачивал папироску и уже совсем приготовил ее, как на бумагу упала большая светлая слеза, и бумага расплзлась под пальцами Лопахина.

Но Лопахин был упрямый человек: он оторвал от старой, почерневшей на сгибах газеты новый листок, осторожно пересыпал в него табак и папиросу все же свернул» (44).

Шолохов воссоздает здесь то «движение души» человека, которое является, по признанию самого писателя, главной его задачей.

«Больше всего нужно для писателя, — ему самому нужно, — передать движение души человека. Я хотел рассказать об этом очаровании человека в Григории Мелехове, но мне до конца не удалось. Может быть, удастся в романе о тех, кто сражается за Родину»<sup>56</sup>.

«Тихий Дон» — одно из совершеннейших творений XX века — почти не знает равных себе по изображению «движения душ» героев. Видимо, говоря о том, что герою прославленной эпопеи не хватает «очарования человека», Шолохов имел в виду трагический недостаток в Григории Мелехове той высокой гармонии, которая становится живым воплощением идеала. Связывая надежду

---

<sup>56</sup> «Советская Россия», 25 августа 1957.

воссоздания этого «очарования» с образами воинов Отечественной войны, Шолохов как бы утверждает мысль о том, что в них ярко проявились высочайшие качества творимого социализмом человека и литература благодаря этому обретает возможность сближения героя и идеала.

Тема фронтового, окопного братства, нерушимости связей, скрепленных пролитой кровью, занимает большое место и в зарубежной литературе так называемого потерянного поколения. Но если для самых чистых и честных, мужественных и не приемлющих фальши буржуазных отношений героев Э. Хемингуэя, Д. Олдингтона, Э. Ремарка, Д. Пристли фронтовое братство оказывается единственной нравственной опорой, спасением от враждебного им общества, то фронтовое братство в советской литературе военных (и последующих) лет несет в себе определяющие черты всей структуры социалистических общественных отношений.

Не потому ли типологические черты героев Шолохова, обусловленные их принадлежностью к определенному социальному слою, отступают на второй план перед свойствами, присущими им как людям складывающейся, новой исторической общности — советского народа?

Общность эта творится, по нашему убеждению, не только сближением наций, но и постепенным стиранием существенных различий между классами и социальными группами в пределах каждой нации. Это не может не накладывать отпечаток на природу создаваемых писателями образов.

Главы «военного» романа Шолохова по принципам типизации отличны от его произведений предшествующего периода. Казалось бы, выбор героев, представляющих три основные социальные силы советского общества, свидетельствует о стремлении к социально-психологическому анализу, к выяснению тех типологических черт, которые предопределены социальной принадлежностью героев. Однако в то время как социальная детерминированность Давыдова, Майданникова, Островнова (не говоря уже о героях «Тихого Дона») очевидна, различия в характерах Стрельцова, Лопахина и Звягинцева определяются качествами, корни которых в меньшей мере можно отыскать в их классовой принадлежности. В самом деле, разве не мог бы колхозник Звягинцев оказаться

двойником Теркина, как им в некоторой степени стал рабочий парень Лопехин?

На близость Теркина и Лопехина обратил внимание И. Кузьмичев. «Шолохов, — пишет он, — также создает образ балагура и шутника Лопехина, который не теряется в военной обстановке, сбивает самолет и проявляет «военную находчивость», раздобывая молоко и масло»<sup>57</sup>.

Отмечая далее отличие Лопехина от других «собратьев Василия Теркина», Кузьмичев подчеркивает его творческое отношение к своим солдатским обязанностям, хозяйское поведение в бою.

Нам представляется, однако, что этих героев роднит не только сходство поведения в аналогичных ситуациях, воинское мастерство и склонность к балагурству, но, что гораздо более существенно, масштаб их мышления, богатство внутреннего мира, чувство юмора как свидетельство неисчерпаемых нравственных сил и понимания духовной силы смеха, ощущение личной ответственности за ход войны и за нравственное и идеологическое состояние ее участников.

Это не просто близость натур — непосредственных жизнерадостных, общительных, находчивых и остроумных людей, а выражение в индивидуальных характерах рядовых представителей народной массы того типа мироощущения, степени социальной зрелости, осознанного коллективизма, которых достиг народ в процессе строительства социализма. И то, что в произведениях крупнейших наших писателей-реалистов их носителем является в одном случае выходец из колхозной, а в другом — из рабочей среды, — еще одно объективное свидетельство единства ценностных ориентаций всех слоев народа.

Лопехин, подобно Теркину<sup>58</sup>, воспитывает в бойцах

---

<sup>57</sup> И. Кузьмичев. Жанры русской литературы военных лет. Горький, 1962, стр. 362.

<sup>58</sup> Произведения Шолохова и Твардовского рождались почти одновременно и вызвали очень сходную реакцию фронтовиков. «Пишете Вы не как Шолохов, а как сам Лопехин или Звягинцев», «Книга помогает нам жить и сражаться», «Среди героев Вашего романа каждый читатель найдет себя», «Такие образы, как Лопехин и Звягинцев, могли быть созданы только в стране социализма и только советским писателем», — пишут Шолохову фронтовики («Писатели в Отечественной войне». М., Госполитиздат, 1946, стр. 33, 32, 34, 36).

«Хочется, — заканчивает письмо Шолохову лейтенант Максименко, — чтобы любимый наш герой Петя Лопехин прошел всю войну

мужество, целеустремленность, чувство ответственности с помощью своеобразных, лукавых и веселых «полит-бесед».

Если бы можно было аналитически отделить в герое типологическое от сугубо индивидуального, мы обнаружили бы, что в Давыдове скальпель, режущий по живому, отсек бы то, что относится к социально-психологическому облику питерского пролетария-большевика. Но в Стрельцове, Звягинцеве, Лопахине индивидуальное отслоилось бы не от «особенного» (шахтерского, крестьянского или интеллигентского), а от «всеобщего» — системы взглядов, оценок, идеалов социалистического человека. Такая операция, конечно, даже в сугубо абстрактном плане невозможна, так как социально-психологическое и индивидуальное в образе слиты воедино. Но можно определить, имеем ли мы дело с социальной психологией класса, социальной группы или всего народа. Углубление народности социалистического реализма — вновь убеждаемся мы — проявляется в том, что идеалы и ценностные ориентации народа все чаще непосредственно, без промежуточного звена сливаются с неповторимым своеобразием личности.

Это, конечно, не означает, что социальный статус героя не сказывается на некоторых его чертах.

Такой великий реалист, как Шолохов, не мог пройти мимо реально существующих различий в уровне культуры, широте кругозора, характере интересов, которые имеют не только личностные, но и социальные истоки.

Интеллигент Стрельцов мыслит масштабнее своих товарищей и, конечно, как бы он ни был напуган, не стал бы вдруг молиться, как Звягинцев, или «организовывать» продовольствие, как Лопахин. Но это уже те «несущественные различия», которые предопределяют особенности поведения, манер, речи, но не самые коренные характерологические свойства.

---

и остался жив, чтобы его видел Берлин и удивился весь мир простому и великому русскому солдату Петру Лопахину» (Е. Герасимов. Герои фронта о героях романа. «Октябрь», 1944, № 3—4). Этот референдум (высказывания его участников можно было бы продолжить) фронтовиков очень напоминает письма Твардовскому о Теркине (см. стр. 120 настоящей работы) и свидетельствует о глубочайшей народности, полноте правды и особой степени близости героя читателям, которые сближают Шолохова и Твардовского.

Нельзя упускать из виду и того, что герои Шолохова не только принадлежали некогда к различным «малым общностям», но и в пределах действия романа входят в новую общность, имеющую, как мы уже отмечали, свою специфику. Если герои «Тихого Дона» раскрываются перед читателем в условиях исторического выбора, который определит все их последующее существование, если решающий выбор делали, и подчас отнюдь не легко, и герои первого тома «Поднятой целины», то в романе «Они сражались за Родину» действуют герои, перед которыми подобные проблемы не возникают. Это новый в творчестве Шолохова тип героя — люди социалистического общества, защищающие единственно возможный для них уклад жизни. Именно это, сущностное в них в известной мере подготовило рассказ Шолохова «Судьба человека» с его «рядовым» героем, в гордом достоинстве которого, «очаровании» человечности, активности в решении своей (и не только своей) судьбы, ощущении себя перед лицом врага представителем своей страны, ярко обнаружилось, как глубоко и органично в его обыденное сознание и поведение вошли социалистические начала.



## 4. ВСЕОБЩЕ ЧЕРЕЗ ОСОБЕННОЕ

(«НЕПОКОРЕННЫЕ» И «РАДУГА»)

Если герои Шолохова и Твардовского представляют рожденные войной общности советских людей, то Б. Горбатов в повести «Непокоренные» создает образ героя, отлученного не только от этой новой формы объединения, но и от привычных для него норм существования в заводском коллективе.

Условия оккупации, вырывающие советских людей из органичных для них условий жизни, повседневно ставили их в ситуации по-особому трагедийные. В то время как на фронте и в тылу люди были в коллективах (воинская часть, завод, колхоз), организованных и нацеленных на борьбу с врагом, в оккупированных городах и селах их ежечасно разобщали террор, угроза репрессий, угон молодежи в Германию и т. д. Человеку, как правило, приходилось самостоятельно делать выбор и нести за него полную меру ответственности перед судом своей совести. Обращение к этому материалу открывало перед писателями возможность художественно исследовать истоки непокоримости советского человека, те резервы его стойкости и преданности Родине, которые в конечном счете предопределили победу.

При этом социалистическая природа героев часто раскрывалась в специфических формах, присущих тем коллективам, в которых формировался человек: именно эти «первичные коллективы» в условиях насильственного отлучения от них приобретали характер нормы и высокого образца.

Писатель, тяготеющий к социальной\* детерминированности характеров, Борис Горбатов воссоздал социалистическое мышление и мироощущение героев повести «Непокоренные» главным образом через то специфическое, что вносят в него различные социальные группы. Такие герои, как, например, Тарас Яценко и Игнат Несогласный, принадлежат к двум дружественным классам советского общества, и автор биографическими деталями, лексикой, типом мышления подчеркивает их социальную определенность. Советский образ жизни живет в сознании и воспоминаниях этих оказавшихся на оккупированной территории пожилых людей, конечно, по-разному — у потомственного пролетария Тараса и крестьянина Игната, но различие в реалиях лишь подчеркивает единство (в многообразии) народа, его непоколебимую верность тем коренным устоям социалистического общества, которые в равной степени дороги им обоим.

Игнат, по прозвищу Несогласный<sup>59</sup>, шесть лет не вступал в колхоз, но, убедившись в преимуществах колхозного уклада жизни, принял его безоговорочно. «Мне без земли нельзя! — страстно заявляет он посланцу партии Степану Яценко. — А только — единоличной земли мне не надо. Не выгодно мне. Не подходит. Морока. И мачтаб не тот. Моей хозяйской душе без колхоза теперь жизни нема»<sup>60</sup>.

У старого донецкого мастера Тараса Яценко, главного героя «Непокоренных», строй мыслей и чувств определяется принадлежностью к рабочему классу, которой он глубоко гордится. Заводским рабочим он стал задолго до революции. Нравственные нормы и ориентации, органичные для этой среды, обусловили весь его жизненный путь. В этом в значительной мере источник того, что

---

<sup>59</sup> Его образ и судьба, за которыми стоит реальный прототип, еще до повести «Непокоренные» появились на страницах лирико-публицистических «Писем к товарищу» Б. Горбатова.

<sup>60</sup> Б. Горбатов. Непокоренные. М., Воениздат, 1947, стр. 130. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

В прессе до сих пор появляются материалы, свидетельствующие о том, какую роль в войне сыграла укоренившаяся в сознании людей приверженность к колхозам. Так, в опубликованном 6/III 1974 г. в «Литературной газете» очерке Н. Мара рассказывается о помощи, оказанной партизанам Калужской области «подпольным колхозом», который «с декабря 1941 по сентябрь 1943 г. действовал в оккупированной фашистами деревне, храня все колхозные порядки».

шестидесятилетний старик, стоящий вначале в стороне от непосредственной борьбы с фашистами, символизирует непокоренный и непокоримый дух социалистического народа. Ведь именно в рабочей среде формируются коллективизм, чувство взаимной ответственности и выручки, которые питают «революционную мораль рабочего класса». Особое значение этой морали для нравственного развития общества, строящего коммунизм, подчеркивается в программе Коммунистической партии Советского Союза, принятой в 1961 году<sup>61</sup>.

С гордостью говорит Тарас сыну о древности их рабочей династии (этот мотив, широко распространенный в современной литературе, едва ли не впервые в советской литературе зазвучал в повести Горбатова военных лет: «И прадед твой рабочий был, и дед и дядя. Вся фамилия наша — рабочая» (142).

За манерой поведения и характером взаимоотношений Тараса с людьми отчетливо проступает то, что связывает его с кадровой гвардией рабочего класса. Это не нивелирует индивидуальных свойств его характера — некоторой замкнутости, суровости, гордой независимости, непримиримости к слабодушию, остро развитого чувства справедливости, но и в них проступает то, что делает его не просто «гордым стариком», а гордым рабочим человеком страны социализма<sup>62</sup>. Эта гордость питается сознанием своего места в жизни государства, в основе ее — общественная польза как один из определяющих критериев ценности личности.

«Их знали все. Академики с ними советовались. Директора их побаивались. Новый директор представлялся сперва им, потом обкому» (70).

Вне этой атмосферы уважения к его знаниям, опыту, мастерству Тарас не представлял своего существования. «...Теперь никому не нужны были золотые руки Тараса, не для кого было мастерить колеса и минометы, а беспо-

---

<sup>61</sup> XXII съезд КПСС. Стенографический отчет, т. III, стр. 317.

<sup>62</sup> На единство «индивидуальной характерности» и обобщенности, символизирующей «непокоренность» народа, обратил внимание композитор Дм. Кабалевский. В статье «Как повесть стала оперой», опубликованной в кн. «Воспоминания о Борисе Горбатове» (М., «Советский писатель», 1964), он отмечает, что к работе над оперой по повести Горбатова его привлекло именно единство характеристики и эмоциональной приподнятости (стр. 412).

лезные вещи он делать не умел» (9). Соорудив ручную мельницу для размола зерна, он «горько усмехнулся»: «Поглядел бы ты на меня, инженер товарищ Кучай, поглядел бы, заплакали б вместе, на что моя старость и талант уходят» (10). Взгляд на свой талант, как на государственную ценность, определяет и поведение Тараса в схватке с комендантом биржи:

«Мы предлагаем вам дело, мастер. Вы будете сыты, ваша семья обеспечена...

— Я не мастер, — тихо ответил Тарас. — Я черный рабочий.

...Штейн посмотрел на него и увидел упрямые, суровые стариковские складки у рта и острый подбородок, упершийся в палку.

— Руки! — вдруг закричал он иступленно. — Покажи руки, свинья!

Тарас, усмехаясь, протянул ему свои руки. Сильные, жилистые руки в давних бугорках отвердевших мозолей, ладони, в которые навеки въелись железная пыль и машинное масло.

— Это чернорабочего руки? — крикнул Штейн. — Это руки мастера, господин Яценко. Это золотые руки. Им цены нет. Но Германия умеет ценить такие руки.

— Я черный рабочий! — опять повторил Тарас и встал, опираясь на палку» (46—47).

Он одерживает победу в этом поединке за руки мастера, которые не будут работать на врага. Символом трудовой чести становится для Тараса и рабочая спецовка. «Я свой рабочий мундир не опозорю», — решает он (47). И когда его и товарищей полицейские гонят на «черную работу», он демонстративно надевает «неописуемое рвань».

Стилевой манере Горбатова чуждо бытописание. По словам Колесниковой, он жаловался, что ему трудно писать сцены, где герои находятся в комнате — слишком однообразными получаются жесты, «...просятся на перо назойливые слова: «усмехнулся», «вдохнул», «пробормотал»<sup>63</sup>.

Но в повести «Непокоренные» неоднократно фигурируют детали разрушенного войной быта и воспоминания о реалиях быта довоенного, привычного для советских

---

<sup>63</sup> Б. Горбатов. Собр. соч., т. I, стр. 461.

людей и потому по-особому дорогого в дни оккупации. Говоря об этой специфической, мы бы сказали, поэтизирующей функции деталей быта, надо иметь в виду, что социалистический реализм, опираясь на реально складывающуюся в социалистическом мире систему взаимоотношений человека и обстоятельств его существования, открыл возможности изображения быта не только как категории застойной среды — антипода истории, революции, личности, но и как категории движущейся, изменяющейся, сознательно творимой человеком. Если на предшествующем этапе развития социалистического реализма бытовые детали чаще выявляли приметы старого, надламывающегося уклада, то в литературе военного четырехлетия детали социалистического быта в воспоминаниях советских людей нередко символизируют весь строй жизни и систему общественных отношений, за которые идет борьба с фашизмом. «Правда факта» в этих случаях несет в себе «правду века».

Особенно наглядно это предстает в эпизоде романа А. Фадеева «Молодая гвардия», когда при взгляде на прозаические дверные таблички «Кабинет врача», «Физический кабинет», «Химический кабинет», «Библиотека» и на пустые классы с голыми партами Валя и Сережа вдруг ощутили светлую гармонию разрушенного фашистами бытия. «Этот мир казался когда-то таким обыденным, заурядным, даже скучным. И вдруг он встал перед ними такой неповторимо чудесный, еольный, полный откровенных, прямых и чистых отношений между теми, кто учил и кто учился... И сердца и Сережки и Вали на мгновение распахнулись, полные такой любви к этому ушедшему миру и смутного благоговения перед высокой святостью этого мира, который они в свое время не умели ценить»<sup>64</sup>.

Несравненно обыденнее и прозаичнее (в этом сказалось и различие в масштабе писательских дарований) картина, которая всплывает в памяти Тараса Яценко при взгляде на нищенскую пустоту и неуют некогда многолюдного и обильного украинского базара. «Башни полосатых арбузов», «горы теплого дымящегося мяса», «отчаянно-ликующий, радостный, оголтелый крик пету-

---

<sup>64</sup> А. Фадеев. Собр. соч. в 5 томах, т. II. М., «Художественная литература», 1959, стр. 154.

хов» вспоминаются ему (29). Но не рубенсовская яркость ожившей в его памяти картины<sup>65</sup> оказывается существенной, а воспоминания о хозяйском чувстве, охватывавшем здесь Тараса. «Он любил в воскресенье, после получки, приходить сюда с женой и важно шествовать вдоль рядов, чувствуя себя хозяином всех вещей, выставленных на продажу. Он все мог купить. Базар был богат, но богат был и Тарас-мастер» (29).

Подобный строй чувств, на первый взгляд, кажется неорганичным для кадрового рабочего человека, в памяти которого живут «Клим» и «Пархоменко», «эшелонная война восемнадцатого» и «штурмовые ночи тридцать первого» (12).

Но дело в том, что самые понятия богатства и бедности выступают в повести Горбатова не в своей самоценности, а скорее как символы, обозначающие положение человека в обществе, где господствует принцип «каждому по труду».

Материальная обеспеченность Тараса становится как бы знаком высокой рабочей квалификации, которой он заслуженно гордится. В этом же убеждает и отношение Тараса к нищете оккупационного существования. Советуя ему выйти с тачкой на рассвете, жена объясняет это тем, что «днем — некрасиво будет с тачкой пойти... Люди нашу бедность увидят.

— А мне стыдиться нечего! — закричал Тарас.

— Прежде ты бедности стеснялся...

— Прежде! — проворчал он. — Прежде тот беден был, кто работать не хотел. А теперь стыдиться нечего. Днем пойду! — закричал он в бешенстве» (85).

Так война — и в этом обнаруживается чуждость ее мироощущению советского человека — смещает привычные для него представления. На первом месте в них всегда был труд: «Он не мог жить без труда, как иной не может жить без табака. Труд был потребностью его души, привычкой, страстью» (9). Но «сейчас труд был изменой» (43). И страшно даже подумать о том, что «завод задымит, как прежде». Завод так же интимно близок Тарасу, как семья. «Семья и завод — вот чем была жизнь Тараса. Ничего больше не было. Семья и завод» (12).

---

<sup>65</sup> Сгущение красок вызвано здесь обстоятельствами, в которых возникают эти воспоминания: остротой контраста между дорогим его сердцу существованием и ненавистным «новым порядком».

Неслучайно эти понятия дважды стоят рядом. Завод — нечто живое, за что болит сердце, от чего невыносимо отказаться, что невозможно уступить врагу. «Лучше видеть родной завод трупом, чем рабом» (49). Так мог бы сказать Тарас и о сыне. Завод для Тараса и его товарищей — это олицетворение социалистического уклада жизни. И поэтому в мыслях о будущем, которые помогают выжить в самое страшное время, важнейшее место занимает судьба завода. Разговоры о его восстановлении — главная тема конвоируемых стариков. «У каждого старика есть свой проект, продуманный, выстраданный, выношенный, как мечта. Каждый начал бы восстановление завода со своего цеха. Они доказывают друг другу, что так вернее. Они спорят, горячатся, сердятся. И все — мечтают» (49).

На последних страницах повести возникает образ младшего сына Тараса — Никифора.

Введение нового героя в финале произведения могло бы нарушить стройность его сюжета. Но проблематика этого образа так глубинно связана с основными мотивами повести, с самым сущностным в характере ее главного героя, что Никифор органично вписывается в художественную структуру «Непокоренных».

Следуя на костылях за приближающейся к родным местам армией, он мечтает о восстановлении разрушенного войной. Его руки истосковались по труду. «Это не усталый, больной солдат шел с фронта, — это шел строитель. Жадный. Нетерпеливый» (177). В этой жадности — и тоска оторванного войной от любимого дела рабочего человека, и воспитанное отцом представление о жизни, которой придает смысл творческое, хозяйское деяние. Возвращение к труду — для него и возвращение к жизни. «Он теперь знал, — подытоживает Горбатов раздумья Никифора после того как врачи установили, что тот уже не сможет вернуться на фронт, — зачем он остался жить на земле — и зачем будет жить долго и плодотворно: для большой жизни остался он жить, для труда» (174).

Так система взглядов и оценок Тараса продолжает жить и в следующем поколении рабочей династии Яценко.

Образ Тараса в повести Горбатова предстает в эволюции, и именно в ней в значительной мере реализуется

идея произведения. От пассивного сопротивления «новому порядку» с помощью системы хитроумных замков и формулы «Нас это не касается» — к сопротивлению активному, к осознанию необходимости «честность свою в борьбу кидать» (158), от чувства ответственности «перед миром и людьми за всю свою фамилию, за каждого из них, за их жизни и за их души» (7) — к ответственности за судьбу города, народа, за исход войны пролег этот путь.

На первых страницах повести, полных боли от того, что войска движутся «все на восток, все на восток... Хоть бы одна машина на запад!» (5), звучит и нота обиды старого мастера на отступающую армию («Не смеете вы уходить, когда мы, старики и малые дети, остаемся тут...» (6). За напряженным, трагедийным внутренним монологом героя ощущается и мысль о возможных просчетах, в силу которых отступает армия, и, быть может, горечь от того, что предвоенные представления о войне разошлись с суровой реальностью первого ее этапа. Не потому ли замкнулся Тарас в своей обиде и так беспощадно жестко встретил пришедшего из плена Андрея? Но постепенно его обида и боль отступают перед страданиями окружающих. Когда полицейские врываются в домик Тараса и хватают шестилетнюю еврейскую девочку, которую прячет вся улица, Тарас с кулаками бросается на полицейского. Вливаясь в море тачечников, он погружается в муки обездоленных войной людей и все меньше уже думает о своей судьбе: «Чем больше чужого горя видел он вокруг, тем меньшим казалось свое» (96).

Образ дороги, как неоднократно отмечалось критиками, писавшими о повести Горбатова, приобретает в ней характер огромного обобщения.

Трагедийные человеческие судьбы, остродраматические ситуации, гордая нищета оккупированных деревень, глубоко мирные люди, в тягчайших испытаниях становящиеся бойцами, — все это делает образ времени в повести шире и многоаспектнее и обогащает саму ее жанровую природу «романными» и «эпопейными» элементами.

Погрузившись в море народных страданий и народного мужества, встретившись со своим старшим сыном Степаном, руководителем большевистского подполья,



Тарас решительно осознает необходимость прямого участия в борьбе.

Кульминация его пути — битва с оставляющими город фашистами, в которую шестидесятилетний Тарас увлекает за собой людей, яростно опровергая брошенное кем-то из них: «Нас (не военных. — С. Ф.) это не касается».

В обиде Тараса, в его пассивном сопротивлении в начале повести есть еще один оттенок: он-то, Тарас, свое дело всегда делал хорошо, он его сделал, а вот уходящие на Восток войска — не сделали. В его горе и подавленности присутствует на этом этапе и представление о войне, как о деле, которое должна делать армия, представление, неуместное в условиях войны всенародной, отечественной.

Изображая психологические сдвиги, которые привели Тараса от пассивного к активному сопротивлению, Горбатов тем самым показывает, что не только социальное, но и чисто профессиональное деление общества на штатских и военных, даже естественные возрастные деления отступают перед единством великой и всеобщей цели.

В мыслях и поступках Тараса в финале повести удельный вес «особенного» (то есть его социально конкретного облика) падает по сравнению с удельным весом «всеобщего» — общенародных, социалистических чувств и внутренних стимулов, толкающих на подвиг.

Если понимать под сюжетом историю характера (хотя и вполне сформировавшейся, но все же развивающейся личности), то она заключается не только в пути от пассивности к активности (в этом изменилось скорее поведение, чем характер), но и в достижении полной гармонии между чертами, сформированными в рамках данной социальной среды, и общесоциалистическими свойствами личности. Именно такой «угол зрения» автора обогатил и образ Тараса, и некоторые аспекты художественного метода.

Это относится и к сложной проблеме создания образа коллективного героя — определенной социальной группы или общности людей, сформированной по территориальному, профессиональному, производственному признаку, либо народа в целом. Любой коллектив, разумеется, состоит из неповторимых индивидуальностей, каждая из которых вносит в общий облик группы нечто свое, субъек-

ективное, личное. Но существуют и в действительности, и в обыденном человеческом восприятии, и — в особенности — в искусстве образы коллективов, общностей, групп. Шолоховский образ казачества, фурмановский — чапаевцев, макаренковский — колонистов, бабелевский — конармейцев, как и «групповые портреты» Форсайтов, Будденброков, Оппенгеймов, обогащают наше знание о человечестве, вероятно, не меньше, чем образы Гамлета, Наташи Ростовской или Григория Мелехова — о человеке. Коллективный герой не может заменить индивидуального, но он имеет самоценность, причем не только чисто познавательную, но и эстетическую. Дело лишь в том, образ ли это или его риторический заменитель — абстракция, не порождающая мыслей, эмоций, зримых ассоциаций.

Горбатов делает попытку создать не только образы отдельных героев и не только символический образ завода, но и образ коллективного героя — старых мастеров, цвета и гордости рабочего класса. Мы почти не знаем их индивидуальных характеров, но, поскольку в повести есть детально разработанный образ Тараса, подчеркивание автором общего в них не создает впечатления обезличенности. Их ведут под конвоем на завод, в их строй становится Тарас, мы видим их глазами Андрея, которого именно образ этих несломленных стариков заставляет задуматься о своем прошлом и будущем, чего не удалось добиться даже Тарасу при всем его отцовском авторитете.

«Они шли, крепко опираясь на палки. И теперь было видно Андрею: постарели, подались мастера. И отец сдал, самый молодой из них. Рваное пальто болталось на его тощих плечах так беспомощно, так по-стариковски...

Но каждый держал голову высоко и прямо. Видно, из последних сил, из непокорства, которое самой силы крепче, старались они идти гордо и спокойно. Словно и впрямь был для них этот конвой почетом.

«Нет, это не пленные, — невольно подумалось Андрею. — Это — «непокоренные» (70).

В своей «служебной» функции — воздействия на душевное состояние Андрея — этот образ «работает», хотя в целом он, пожалуй, слишком скуп и суммарен, чтобы остаться в памяти читателя.

Если в «Непокоренных» Б. Горбатова на первом плане оказывается личная судьба Тараса, то в «Радуге»<sup>66</sup> В. Василевской — именно коллективный образ оккупированной фашистами украинской деревни. Ее жители, и до войны связанные бытовыми, соседскими, дружескими отношениями, а главное — интересами, задачами и нуждами колхоза, в условиях оккупации особенно остро ощутили роль этих связей в своей жизни.

Органичность коллективистского мироощущения проявилась в том, как в эти трагические дни все личностное отступало на второй план и «я» каждого из них все более отчетливо осознавалось как часть общего, все более емкого «мы» («мы» — колхоз, село, советский народ), отстаивающего себя в схватке со смертельным врагом.

«А ты попросту, ты не о себе, не о себе думай, а обо всех. А как обо всех подумаешь, так и ясно: не имеешь права ничего говорить. Не имеешь права добровольно в немецкую петлю лезть!» Ничего они нам сделать не могут, пусть мучают, вешают, расстреливают... Один, другой пропадет, а на всех зубы поломают... Надо держаться, пока наши не придут, зубами и когтями держаться...»<sup>67</sup>, — так учит пожилая колхозница Грохачиха соседку, которая делится с ней страданиями, рожденными тем, что из-за тайком похороненного ею сына могут казнить заложников, в том числе и мужа Грохачихи.

Условием спасения жизни заложников выступает в повести хлеб. О нем многократно говорится на страницах «Радуги». Из-за куска хлеба, который пытался передать арестованной Олене, расстрелян десятилетний Мишка, жизнью расплачиваются женщины, стремящиеся вручить хлеб пленным красноармейцам.

Хлеб, за которым охотятся фашисты и который самой дорогой ценой — ценой человеческих жизней отстаивает село, вырастает под пером В. Василевской до символа

---

<sup>66</sup> Она была опубликована в «Известиях» (1942, № 193—219), журнале «Октябрь» за 1942 г., многократно издавалась на русском языке и на языках народов СССР, во многих европейских странах, в оккупированной Дании печаталась на шапирографе и распространялась нелегально (См.: Е. Усневич. Ванда Василевская. М., «Советский писатель», 1953, стр. 88). В 1943 г. была экранизирована М. Донским и получила широчайшее международное признание.

<sup>67</sup> В. Василевская. Радуга. М., «Правда», 1945, стр. 70. Далее страницы указываются в скобках.

социалистической родины, как завод в «Непокоренных» Б. Горбатова.

Это не просто старательно закопанный в ямах колхозный урожай, это — «недоступное ненасытному немецкому глазу золотое сердце родины» (93). «Дать хлеб — значит отречься от родины ...изменить всем, кто боролся за свободу человека, кто завоевывал ее кровью своего сердца» (94). Публицистические вкрапления подобного типа, суммарно характеризующие чувства народа, органичны в художественной структуре этой повести, так как в ее героях, при индивидуальной характерности их судеб, высвечиваются главным образом объединяющие их эмоции и мысли.

Критерием ценности человека в этом коллективе оказывается характер его участия в историческом конфликте, степень его активности в борьбе с врагами, его отношение к оккупантам. «Ты хуже зачумленной, хуже!» (15) — яростно бросает Федосья Кравчук в лицо Пусе, продавшейся фашистскому капитану за шоколад и чулки. Такое же презрение и ярость продиктовали смертный приговор старосте — предателю Гаплику; и в высшей степени характерно для замысла Василевской, что выносят и осуществляют его в селе, уже месяц занятом фашистами, две бабы и хромой конюх.

Предельно острый и напряженный конфликт определяет сюжетно-композиционную структуру повести в целом и судеб отдельных ее героев.

Завершение произведений, создававшихся в 1941—1943 годах, локальной победой (победный бой в финале повести В. Гроссмана «Народ бессмертен», освобождение города от фашистов в «Русских людях» К. Симонова, «Фронте» А. Корнейчука, «Нашествии» Л. Леонова — при всей стилиевой и жанровой неповторимости этих пьес, истребление фашистов на последних страницах «Радуги» Василевской и «Непокоренных» Горбатова, день Победы в эпилоге «Зои» М. Алигер) — это не столько завершение конкретно-событийного сюжета, сколько развязка конфликта исторического. Такого рода финалы играли огромную роль в самом ходе войны, воспитывая и укрепляя в читателях веру в победу над фашизмом; для судеб же метода существенно то, что в них сказывался рост осознанного историзма писателей, художественное осмысление ими «жизни в революционном разви-

тии», в исторической перспективе, определяющее общие принципы пересоздания и критерий личности героя. Это каждый раз по-своему сказывается в движении личных судеб героев, трагедии которых выступают и в своей индивидуальной неповторимости, и как звено общенародной трагедии.

Юную красавицу Малашу, над которой надругались фашисты, неотступно терзает мысль о ребенке, которого она вынашивает. И только когда в смертельной схватке с Вернером, пораженная его пулей, она успевает нанести ему страшный, сокрушающий удар, счастливая улыбка освобождения появляется на ее лице.

Мучительна судьба Федосьи Кравчук, вынужденной обслуживать любовницу немецкого капитана, в то время как труп ее сына-красноармейца валяется в овраге. Самая светлая минута ее жизни в повести — встреча с советскими разведчиками, вестниками скорого освобождения.

Олена Костюк — партизанка, выданная Гапликом и перенесшая нечеловеческие пытки, не склоняется перед палачами. Характерно, что в самую трагическую минуту ее жизни, когда Вернер приставляет оружие к личику ее поворожденного сына и с криком: «Покажи, кто ты — большевистская стерва или мать?» — требует, чтобы она указала базу партизан, именно память о том, что словом «мать» называли ее партизаны, ощущение нерушимой связи с ними дает ей силы выстоять и в конечном счете одержать победу над Вернером.

Чувство, испытываемое односельчанами к Олене, больше, чем сострадание. Ее муки воспринимаются людьми как их собственные муки, и это придает сцене пыток обобщенно-символическое звучание: «Это не из ног Олены Костюк струилась на жесткий, обледеневший снег кровь, это село истекало кровью под немецким кулаком, под немецким сапогом, под немецким разбойничьим игом» (31).

Мужественные матери, старики-заложники, гордо выносящие испытания, дети, забывающие о себе в стремлении помочь пленным красноармейцам, — все это члены одного коллектива — села, ставшего единой семьей советских людей.

Пристальное внимание автора к облику этого коллектива вызвало резкое расхождение в оценке повести за-

рубежной критикой. Если рецензент итальянской газеты «Марсельеза» считает источником огромного успеха фильма, созданного по «Радуге» В. Василевской, меру ее правды и коллективного героя, если критик мексиканского «Футуро» горячо утверждает: «Когда придут книги новых Ремарков и Барбюсов, мы вернемся к страстным страницам Ванды Василевской и Василия Гроссмана, чтобы снова быть ослепленными высотой их человечности»<sup>68</sup>, то Ян Ремблинский в газете «Tablet» злобно пишет: «Радуга» — пример того, до какой пустоты и тупости может дойти литература, подчиненная точным требованиям пропаганды. Индивидуум, черты, отличающие его от других людей, совершенно исчезают из книги Василевской не только потому, что, согласно коммунистической доктрине, героем является не отдельная личность, но целая деревня, колхоз на Украине. Индивидуум исчезает потому, что книга целиком подчинена требованиям пропаганды — содержание романа развивается не по законам психологии, но по заранее известному штампованному правилу пропаганды»<sup>69</sup>.

В действительности, в повести В. Василевской и близких ей по структуре произведениях имеет место связанное с основным предметом изображения стремление писателей создать психологический портрет не столько отдельного участника войны, сколько — главным образом — социальной общности, богатой своеобразием и характером объединяющих людей связей.

Это отнюдь не повторение пройденного советской литературой этапа растворения личности в безликом «мы» массы-орды, не возвращение к принципам «Кузницы» или таких произведений, как «Падение Даира» А. Малышкина, «150000000» В. Маяковского и даже «Железный поток» А. Серафимовича с его пафосом преобразования стихийной массы в цементированный революционной волей коллектив.

Василевская художественно исследует диалектику взаимоотношений личности и коллектива, выделенность человека из родственной ему социальной среды и в то же

---

<sup>68</sup> Цит. по книгам Ю. Ханюттина «Предупреждение из прошлого». М., «Искусство», 1968 и А. Бочарова «Василий Гроссман». М., «Советский писатель», 1970, стр. 15.

<sup>69</sup> ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 697. Обзор иностранной критики о советской литературе 1943—1944 гг., стр. 32—33.

время его неотделимость от нее, их рост и взаимообогащение в активном историческом деянии.

В повести Б. Горбатова детально разработан характер главного героя, но есть лишь робкая попытка создания образа коллектива, группы; в повести В. Василевской на первый план выступает коллективный герой. Но эти произведения объединяет однотипный авторский угол зрения: в данной, исторически устоявшейся и социально однородной среде (в одном случае — рабочие, в другом — колхозники) писатели сосредоточивают главное внимание, при верности социально детерминированным деталям, на общенародных, общесоциалистических принципах нравственности и нормах бытия.

## 5. ЛИТОВЧЕНКИ И ДРУГИЕ

Те произведения, в которых фигурируют люди одного полка, батальона, санитарного поезда, лагеря военнопленных, партизанского отряда и т. д., неизбежно становились повествованиями о людях различных профессий, социального положения, национальностей, сплотившихся или спланивающих в единый коллектив. Такова была сила военного урагана, что он перемешивал людей, разрывая старые и формируя новые связи, системы взаимоотношений и, говоря языком социологии, выдвигая новых формальных и неформальных лидеров. Новые коллективы складывались иногда почти стихийно, и от единства нравственных принципов и убеждений тех людей, которые оказывались в данной группе, во многом зависела ее боеспособность.

Советская литература уже обладала опытом художественного освоения жизни таких общностей, создававшихся в партизанских отрядах или армейских частях времен гражданской войны, на стройках первых пятилеток. Однако в эти коллективы приходили люди не только различных возрастов, судеб, темпераментов, но и различных классовых и социальных позиций, которые лишь постепенно, в ходе военного или мирного революционного деяния, осмысливали единство своих интересов и спланивались в единую общность. Именно этот сложный и порой мучительный процесс формирования коллектива из людей, ценностные ориентации которых были прежде принципиально разнородными, а иногда и противоположными, составлял главный предмет художественного



пересоздания. В коллективы же, складывавшиеся в годы Отечественной войны, вступали люди, разные по судьбам, социальному статусу, национальной принадлежности и, конечно же, по личностным особенностям, но — в основной своей массе — со сложившимися социалистическими идеалами и нравственными принципами.

Применительно к одному из талантливейших произведений, воссоздавших своеобразие таких временных общностей военных лет, об этом писал Б. Костелянец: «Подобно тому как в «Пышке» Мопассана в среде случайно, волею войны собравшихся коммерсантов и обывателей буржуазной провинции немедленно начинают действовать законы буржуазного мира с его ханжеством, эгоизмом и бессердечием, в «Спутниках» Пановой в среде случайно, волею войны собравшихся советских людей складываются отношения, характерные для нашего общества»<sup>70</sup>.

В этом и заключалась особенность специфических общностей военных лет, и именно под таким углом зрения их художественно исследовали писатели, «высвечивая» тот уровень общесоциалистического мироощущения, который создавал единство воли и деяния. В способе изображения, в подходе писателей к этим коллективам обнаруживается стремление по данной модели исследовать общество в целом. Оно реализуется в типизации именно тех идеалов и нравственных норм, которые цементировали и отдельный, но социально разнородный коллектив, и советский народ в целом.

Героем своей вдохновенной лирико-философской повести «Взятие Великошумска» Леонов делает экипаж танка № 203. Он состоит из людей, различных по возрасту и профессии, складу характера и воинскому стажу, национальности и уровню интеллекта.

Но люди эти: лейтенант Соболев, храбрец и сказочник, влюбленный в сады и детей и готовый на все «для деток... для всемирных деток»; пожилой, насмешливый и говорливый башнер Обрядин, разжалованный из поваров штаба за пристрастие к крепким напиткам; радист Дыбок, колючий и строгий, «выдающийся молчальник», человек острого ума и железной воли; меха-

---

<sup>70</sup> Б. Костелянец. Творческая индивидуальность писателя. Л., «Советский писатель», 1960, стр. 129.

ник-водитель Вася Литовченко, юный, неопытный и горячий, — глубоко понимают и чувствуют друг друга.

«Каждый член экипажа, — пишет Л. Леонов, — мог в подробностях рассказать жизнеописание соседа: в танке рождается особая братская связь, которой даже оскорбительна была бы неосторожная посторонняя похвала»<sup>71</sup>. В переплетении в повести двух планов — событийного (героического «кинжального» рейда танка в тылу врага) и психологического (крепнущих в испытаниях связях между людьми экипажа) — центр тяжести все более перемещается ко второму. Нам это представляется в высшей степени характерным как для тенденций литературного процесса военных лет, так и для творчества Л. Леонова, одного из талантливейших его представителей. В предшествующих его произведениях («Вор», «Соть», «Скутаревский», «Дорога на океан») создана целая галерея героев своеобразнейших судеб и характеров. Но мы не встретим в них столь же яркого образа массы, состоящей из неповторимых индивидуальностей, но образующей в своем единстве героя коллективного. Герой же «Взятия Великошумска» именно коллективный. «Крылатое железо», — в этом обозначении танка Я. Эльсберг находит ключ к стиливому строю повести, подымающей изображенных в ней советских людей «в сферу наивысших человеческих идеалов и устремлений»<sup>72</sup>.

Непосредственное действие повести разворачивается в течение двух суток, но они до предела насыщены как героическими событиями, так и глубокими сдвигами в сознании героев. Эти сдвиги не только рождены требованиями законами войны, но и подготовлены предшествующим опытом героев, уровнем их миропонимания, типом сложившихся между ними отношений.

«Все это были вполне обыкновенные люди, и Литовченко лишь потому представлялись особенными, что он их разглядывал вблизи, как бы через увеличительное стекло» (114).

В сплаве черт, определяющих ведущее место Соболева в коллективе экипажа, не меньшее значение, чем

<sup>71</sup> Л. Леонов. Избранное. М., ГИХЛ, 1945, стр. 113. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

<sup>72</sup> Я. Е. Эльсберг. Изменения действительности и развитие стилей советской прозы. В кн. «Проблемы художественной формы социалистического реализма», ч. I. М., «Наука», 1971, стр. 226.

личное мужество, имеет масштаб его мышления, характер гуманизма, степень активности, чувство ответственности за все происходящее в мире, то есть именно те качества, которые представляют собой существенные завоевания сформировавшегося социалистического общества.

Он щедро делится ими с товарищами, постоянно учит их «искать большой политический смысл в самой малой порученной ему задаче» (116). Леонов образами своих героев утверждает, что именно такой тип мироощущения является «главным секретом победы». «—Считай то место, Вася, где ты находишься, за самую главную точку на земном шаре... Потому, что история... это тоже танк, держи крепче руки на рычагах!» (116).

Прав Л. Вольпе, который говорит о рождении в пламени боя почти физического чувства слияния членов экипажа в единый организм с одним разумом, порывом, с «коллективной памятью»<sup>73</sup>. «Все спуталось в их памяти, утро и вечер, лето и зима, явь и бред...» (163).

Мысль о товарищах оказывается в этих условиях для каждого из героев важнее заботы о себе. Откапывающий глину из-под провалившегося в траншею танка Обрядин не признается, что разбитая рука его уже не сгибается: «неправильно, не по-товарищески будет это» (145). Смертельно раненный, он последним, нечеловеческим усилием пытается вытащить из танка тело убитого командира, и ничто уже не в силах нарушить их последнее сбъятие.

Гимном верности, иступленной ее клятвой звучат и по-леоновски выразительные слова прощания Дыбка с последним оставшимся в живых членом героического экипажа:

«Слушай меня, Литовченко, — глухо и не своим обычным голосом заговорил Дыбок, и сейчас не было в нем ни одного потайного уголка, куда не впустил бы товарища. — Что бы с тобой ни случилось... — Он помедлил, давая ему срок проникнуть в глубину клятвы. — Что бы ни случилось с тобой, приходи ко мне... Отдам тебе половину всего что у меня будет... Приходи!» (177).

С этим эпизодом романтической повести Леонова перекликаются многие страницы литературы 1941—1945 го-

<sup>73</sup> Л. Вольпе. Перечитывая «Взятие Великошумска». В сб. «Литература великого подвига». М., «Художественная литература», 1970, стр. 403.

дов, воспевающие возникающее и крепнущее в испытаниях фронтовое братство.

Эта не новая тема приобрела в литературе военных лет качественно новое звучание. Создавая наряду с образами индивидуальных героев образы героев коллективных, художники не могли пройти мимо тех отношений внутри коллектива, которые только и делают возможным взгляд на него как на единый организм. У Леонова не получился бы одухотворенный образ танка, если бы экипаж его не составлял нечто цельное, спаянное глубинными связями, проявившимися и окрепшими в форме фронтового братства.

Гимном ему звучит и стихотворение К. Симонова «Дом в Вязьме» с его афористическими строками: «Хлеб пополам, кров пополам — так жизнь в ту ночь открылась нам».

Герои повести Г. Березко «Красная ракета», оказавшиеся отрезанными в захваченном ими здании школы, «по-разному ощущали эту общность своего положения, но она с силой толкала их друг к другу. Каждый чувствовал, что все остальные близки ему сейчас в той необходимой мере человеческой близости, которой людям так часто не хватает... стали как бы одним существом»<sup>74</sup>.

Осмысливая потрясение своего первого боя, один из героев очерка В. Гроссмана «Рота молодых автоматчиков» говорит: «Я раньше думал: что же самое страшное в бою? А теперь вижу: самое страшное товарища в бою потерять»<sup>75</sup>.

А. Корнейчук с присущим ему глубоко народным юмором изображает во втором действии своей пьесы «Фронт» скрепленное кровью братство солдат — украинца, грузина, казаха.

В повести-поэме «Взятие Великошумска» с ее обобщенно-поэтической стилистикой Леонов подчеркивает духовное родство героев, наделяя фамилией Литовченко и генерала, командующего корпусом, и юного водителя танка, и семью казненного фашистами председателя колхоза. Более того, о бойцах, потрясенно слушающих письмо угнанного в Германию сына хозяйки, Леонов пишет: «Сейчас все эти люди принадлежали к одной семье

<sup>74</sup> Г. Березко. Избранные повести и рассказы. М., Воениздат, 1957, стр. 48.

<sup>75</sup> В. Гроссман. Годы войны. М., ГИХЛ, 1946, стр. 183.

Литовченко: заезжие шоферы, генерал, перед которым стыли американские бобы со свиной, вологодские с сурывыми лицами мужики, татарин Алексей...» (78).

Коллективность портрета подчеркивает однородность истоков жизненных принципов и идеалов героев, совпадение фамилий поднимает нравственное единство героев до высокого символа. Мысль о нерушимости всенародной общности и питающей ее самоотверженной преданности составляющих ее людей выражена в повести не только в лирико-философских и лирико-публицистических отступлениях, раздумьях и комментариях автора, но и в речах героев. Чувство кровного родства с народом, ощущение себя в нем и его в себе по-особому приходит к ним на войне. В самую трагическую в биографии легендарного танка минуту молчаливый, всегда сдержанный Дыбок выплескивает Соболеву самое сокровенное: «Эх, лейтенант... — и что-то дрогнуло в его голосе, — хороший народ проживает на моей земле, *мой* народ. Семь раз сряду жизнь за него отдам. Потом отдохну немножко ... и еще раз отдам» (144).

Романтизирующая стихия леоновской повести с ее эмоциональной насыщенностью, обобщенностью и приподнятостью образов, масштабностью героев, выступающих от лица своего народа и своей эпохи, уходит своими корнями и в стилевую традицию Н. В. Гоголя, оказавшуюся плодотворной для прозы Великой Отечественной войны.

Художественное осмысление «фронтового братства» как конкретно-исторического проявления «большого» (и отнюдь не только воинского) братства советских людей лишает изображение даже самых трагедийных ситуаций войны той безысходной горечи, которой они часто бывают окрашены в книгах писателей «потерянного поколения», в кинофильмах «Их было пятеро» (Франция), «Судьба солдата в Америке» (США) и др. Природу этой горечи очень точно, на наш взгляд, определил В. Днепров в своих «Размышлениях о современной зарубежной литературе»:

«Ремарк в лучшей своей поре стал поэтом товарищества, вышедшего из войны, — стайки людей... объединенных общим страданием и общим стоянием перед лицом смерти, вынесших из войны безусловную готовность помогать другу и пробиваться вместе через мирную

жизнь, почти столь же непонятную и чуждую, как жизнь военная, а в моральном смысле даже более опасную»<sup>76</sup>.

В крепости связей между членами воинских коллективов, в органичности для них социалистических норм поведения писатели раскрывали истоки преодоления, казалось бы, непреодолимых трудностей.

Так, В. Гроссман в одном из своих лучших сталинградских очерков «Направление главного удара» показал, как разрозненные в результате наступательных операций превосходящих сил врага группы вели себя в соответствии с социальными и нравственными нормами тех коллективов, из которых они оказались вырванными. «Немцам удалось ворваться в завод, их танки... отрезали командные пункты дивизии и полков от переднего края обороны. Казалось, что лишенная управления дивизия потеряет способность к сопротивлению, что командные пункты, попавшие под непосредственный удар противника, обречены уничтожению, но произошла поразительная вещь: каждая траншея, каждый блиндаж, каждая стрелковая ячейка и укрепленные руины домов превратились в крепости со своими управлениями, со своей связью. Сержанты и рядовые красноармейцы стали командирами, умело и мудро отражавшими атаки. И в этот горький и тяжелый час командиры, штабные работники превратили командные пункты в укрепления и сами, как рядовые, отражали атаки врага»<sup>77</sup>.

Части насильственно расчлененной общности, как мы видим, несут в себе важнейшие особенности всей ее структуры: главным импульсом поведения людей являются интересы общего дела — именно это делает возможным столь быструю и четкую их организацию в дисциплинированные, инициативные, боеспособные воинские коллективы, в чем В. Гроссман справедливо усматривает один из существенных истоков победы, одержанной нашей армией под Сталинградом и — еще шире — советским народом в войне.

Нам представляется принципиально важным для характеристики роли литературы военного четырехлетия в развитии метода социалистического реализма с его высоким уровнем правды и тенденцией к полному снятию

---

<sup>76</sup> В. Д н е п р о в. Литература и нравственный опыт человека. Л., «Советский писатель», 1970, стр. 332.

<sup>77</sup> В. Г р о с с м а н. Указ. работа, стр. 243.

«пафоса дистанции», то, что эстетическое открытие материала, связанного с борьбой советских людей в нечеловеческих условиях фашистского плена, было совершено писателями еще в годы войны.

Не говоря уже о написанных кровью «Моабитской тетради» Мусы Джалиля, лагерных стихах Г. Люшнина, Н. Фомичева, «Стихах за колючей проволокой»<sup>78</sup> и других произведениях этого типа, следует отметить пьесу В. Пановой «Метелица» (первое название — «Военнопленные»), написанную еще в 1942 году, но впервые напечатанную и поставленную в 1957 году<sup>79</sup>.

Если в истории соответствующего этапа литературного процесса произведения, созданные в годы войны, но по разным причинам в то время не опубликованные, не занимают значительного места, поскольку они не смогли повлиять ни на общественное сознание, ни на развитие самой литературы, то для истории метода они представляют ценность едва ли не наравне с опубликованными: содержащиеся в них эстетические открытия связаны именно с общественным умонастроением этого этапа, с характерной для него системой взглядов и идеалов. Это в полной мере относится к киносценариям «Украина в огне» А. Довженко (созданном в 1943 и опубликованном в 1966 году), «Смоленская дорога» К. Симонова и В. Пудовкина (созданном в 1943—1944 годах и опубликованном в 1968), «Повести нашего времени» М. Пришвина (написанной в 1944 и опубликованной в 1957 году), «Метелице» В. Пановой.

Действие «Метелицы» происходит в маленьком эстонском городке в конце 1941 года. В мрачную холодную синагогу, где «лампочка на кривом шнуре горит одиноко и испуганно», под конвоем приводят десять советских военнопленных, которых немецкий комендант дал городу для ремонта мостовых. Изможденные, голодные, в лохмотьях, не спасающих от холода, входят в пьесу эти люди различных возрастов, биографий, профессий, национальностей, характеров.

---

<sup>78</sup> Стихи за колючей проволокой. Блокнот, найденный в Заксенхаузене. М., «Молодая гвардия», 1959; Г. Люшнин. Не встают на колени солдаты. М., Детгиз, 1967.

<sup>79</sup> В. Панова. Илья Косогор. В старой Москве. Метелица. Девочки. Л., «Советский писатель», 1958 (страницы указываются в скобках).

Но не образовательный ценз и не физическая выносливость становятся решающими в самой суровой из проверок чести и достоинства советского человека.

«Мы — советские люди, которых хотят сделать скотами», — так четко определяет сложившуюся ситуацию комиссар Меркулов (149). Сохранить себя советским человеком — значило в этих условиях одержать победу над врагом. Панова показывает, как в условиях оторванности от родины, систематических унижений, натравливания людей друг на друга силы притяжения людей, воспитанных социализмом, оказывались сильнее усилий, направленных на их разъединение.

Наряду с основным, «внешним» конфликтом пьесы в «Метелице», как и во многих произведениях военных лет, есть конфликт «внутренний», теснейшим образом связанный, а подчас и обусловленный острым накалом борьбы советских людей с фашизмом.

На пути к полнокровному изображению «внешнего» конфликта стояла невозможность раскрытия одинаково глубоко и психологически достоверно обеих его сторон — для этого у советских писателей в годы войны не хватало ни знания характеров противников, ни желания заниматься их изучением.

Конфликт же «внутренний» во многих произведениях (причем не только драматургических, где его роль особенно велика) глубоко проявлял человеческие характеры и в то же время «работал» на основной исторический конфликт эпохи, так как в годы войны все явления, чуждые и враждебные духу социализма, в конечном счете ослабляли его позиции в борьбе с фашизмом.

В произведениях различных жанров писатели сталкивали своих героев с трусливыми себялюбцами в лице Харитоновы («Русские люди» Симонова), Пуси («Радуга» Василевской), Лизы-Луизы («Непокоренные» Горбатова) и других, становящихся в условиях войны вольными или невольными пособниками врага.

Панова убедительно показывает неизбежность столкновения подлинно советских людей, оказавшихся в плену, со стяжателем и циником Дахно. Человек, извлекающий выгоду даже из общего несчастья, открыто демонстрирует свою антисоветскую сущность, предавая палачам комиссара Меркулова<sup>80</sup>, и гибель его от руки

<sup>80</sup> « — Вы б меня раздавили, — кричит он, — через то, что я на



пленных воспринимается как естественная, закономерная и неизбежная расплата за предательство.

Не выдерживает проверки на звание советского человека и мещанин Болютин, который озабочен лишь сохранением собственной жизни и опускается все ниже, обнаруживая при этом свою полную «отъединенность» от коллектива советских людей.

Остальных же — шахтера Яроша и политработника Меркулова, немногословного, сдержанного Гречку и яростно рвущегося в бой Новикова, выросшего в лесу Еремеева и уроженца средней Азии Шарафутдинова, юного красавца Коели и пожилого, больного Пахомова — при различии их социальной принадлежности и интеллектуальных уровней, условий воспитания и темпераментов прочно объединяет и помогает выстоять именно единство их убеждений и миропонимания. Различны вынашиваемые ими планы и сроки побега: Ярош и Коели ждут, пока немного поправится раненный Меркулов, чтобы с ним пробираться к фронту; Новиков с Еремеевым агитируют за леса, где можно примкнуть к партизанам; Гречка уговаривает подождать до весны, потому что «зима для нашего брата немилосердная». Но побег из плена и возвращение в ряды бойцов как единственно возможная форма бытия несомненны для всех. Столь же едина по существу, хотя и различна в силу неповторимых складов характеров, их реакция на предложение эстонского семейства Эльмарине пойти в батраки на их хутор (они купили у немецкого командования разрешение на одного работника), с тем чтобы впоследствии, быть может, стать членом их семьи.

«Хижина дяди Тома», — поражена наблюдающая эту сцену беженка Валя. Задыхается от ярости Новиков: «Я не раб, я военнопленный. Не пойду, пускай хоть повесят». Гречка хладнокровно рассуждает о том, что в усадьбе легче пережить суровую зиму и бежать оттуда будет проще. А недавний московский школьник, семнадцатилетний Коели озорно отвечает на «соблазнительное» предложение: «Я благодарен. Но ... Вы зовете меня в семью. У меня уже есть семья. Я женат и у меня дети» (162—163).

одну тут личность плевать хотел. — И выслушивает холодную отповедь Меркулова: — Вас не любят за то, что вы не советский человек, Дахно» (стр. 165—166).

Забота друг о друге и, в особенности, о раненном комиссаре Меркулове, который в данной ситуации не по должности, а по праву более высокой идейной зрелости становится во главе коллектива, — норма их поведения. Взаимовыручка проявляется не только в том, как они делятся скудным пайком, но и как заботятся о сохранении достоинства советского человека.

Не только взаимная ответственность и заинтересованность в судьбе каждого члена коллектива прочно цементируют эту малую общность советских людей, но и чувство постоянной, глубокой связи со всем советским народом, частицей которого они себя неизменно ощущают. Прикоснуться к далекой, но всегда близкой им Родине помогает и глубоко русская «Метелица», и воспоминания об улицах Москвы и привольной, «до свиста в ушах», Донецкой степи.

Если даже такие небольшие коллективы, как экипаж танка или маленькая группа военнопленных, выступают под пером талантливых художников как своеобразная модель Родины, то сложившееся в годы войны братство жителей городов-героев не могло не вдохновить писателей на произведения высокого лирического накала, воспевающие не только долготерпение и мужество, но и нравственную чистоту и великое чувство единства.

Литература войны воссоздала героическую борьбу севастопольцев, одесситов, сталинградцев, но особое место в ней заняла ленинградская тема. Город в блокаде, без света и топлива, почти без воды, под обстрелом вражеской артиллерии, с пайком хлеба — 125 граммов в сутки не только не «выжрал самого себя», как на это рассчитывал Гитлер<sup>81</sup>, но обнаружил резервы стойкости и человечности, которые потрясли мир.

«Ленинград являл собой, — пишет критик С. Штут, — такое соединение тыла и фронта, где мир становится войной, не переставая быть миром», где «война сама вторглась в мир и слияние личного и исторического осуществила на территории частной жизни»<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Слова из его новогоднего послания 1942 г. привела О. Берггольц, выступая по ленинградскому радио (О. Берггольц. Говорит Ленинград. М. — Л., «Советский писатель», 1961, стр. 404).

<sup>82</sup> С. Штут. Каков ты, человек? М., «Советский писатель», 1964, стр. 359, 362.

Хотя сама по себе ситуация противоборства человека со смертью носит, казалось бы, общечеловеческий, внесоциальный характер, она проявляет в человеке сущностное, социально обусловленное: индивидуалистическое стремление любой ценой сохранить свою жизнь или ощущение себя неотъемлемой частью общего, в сохранении которого — основной смысл бытия. Пассажиры горящего «Титаника», которые били по лицу женщин, чтобы проложить себе дорогу к спасательным шлюпкам, и боец, шатающийся от истощения, но отдающий детям свой «паек трехсотграммовый, весь обледенелый» (стихотворение О. Берггольц «Армия»), — это два полюса, за которыми — диаметрально противоположные системы идеологических воззрений и этических норм.

Чувство «единой семьи», питавшее стойкость ленинградцев, потрясло А. Фадеева, прилетевшего в Ленинград весной 1942 года: «...И снова я заметил эту черту, характерную для подавляющего большинства ленинградцев, переживших блокадную зиму: ощущение города, как своего единого большого дома, и всех ленинградцев, как единой большой семьи, прошедшей через общее для всех тяжелое испытание... Когда разговариваешь с ленинградцами, это чувство единого дома и единой семьи сразу включает свежего человека в строй самых больших и важных мыслей о войне, о смысле ее, о нашем народе, о родине, о ее прошлом, настоящем и будущем»<sup>83</sup>.

Нам думается, что для самого Фадеева общение с ленинградцами в 1942—1943 годах сыграло немалую роль в работе над «Молодой гвардией», к которой он вскоре приступил. Конечно, основным творческим импульсом и источником романа был подвиг краснодонцев, но интенсивность работы над ним питалась и врезавшимися в сердце и память художника мужеством и высокой естественностью поведения ленинградцев, напряженностью их духовной жизни, самоотверженной готовностью помочь друг другу. В этом убеждают лирико-патетический гимн Фадеева ленинградской женщине-матери, ее «прекрасным, умелым и верным рукам» (253), в чем-то предваряющий вдохновенный монолог-раздумье Олега Кошевого о руках матери, восторженные строки о бесстраш-

---

<sup>83</sup> А. Фадеев. Ленинград в дни блокады. Собр. соч., т. 3. М., 1960, стр. 214. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

ной и веселой блокадной ленинградской молодежи, с которой он 1 мая 1942 года провел одну из «самых жизне-  
радостных и одухотворенных вечеринок» в своей жизни, перекликающиеся с изображением вечеринки молодо-  
гвардейцев 6 ноября 1941 года, и рассуждение о «новом  
человеке», гармоничном человеке будущего.

Облик его пластически выразительно и одухотворен-  
но создан в «Молодой гвардии», но строки, завершающие  
ленинградский очерк «Школа», публицистически четко, а  
в какой-то мере и стилистически предваряют его.

«Нельзя было без волнения слушать, как мои собе-  
седники старшего и младшего поколений говорили о но-  
вом человеке, как о мечте будущего, как о чем-то таком,  
чего еще нужно достичь, не подозревая, что они-то и есть  
живые новые люди, каждый шаг которых в Великой Оте-  
чественной войне нашего народа освещен светом самых  
больших мыслей и дел, какие только знало человечество»  
(242).

Высокая гордость принадлежностью к ленинградско-  
му содружеству окрашивала все созданное в Ленинграде  
в эти трагедийные и героические месяцы. «Мы — ленин-  
градцы» — сочетание, неизменно звучавшее у всех по-  
этов, прозаиков, драматургов героического города, как  
звучало оно в устах всех его защитников. «...в дни бло-  
кады ленинградец отвык говорить о себе «я»: он гово-  
рил «мы» или «Ленинград». «Ленинграду трудно...»,  
«Ленинград не сдастся...», — говорил человек, гордясь Ле-  
нинградом, не думая о том, что это он сам»<sup>84</sup>, — писала  
О. Берггольц.

Нам от тебя теперь не оторваться:  
Одною небывалою борьбой,  
Одной неповторимой судьбой  
Мы все отмечены.  
Мы — ленинградцы<sup>85</sup>.

Природу этого гордого сочетания, нравственную атмосфе-  
ру и нормы поведения советских людей в тисках блокады  
О. Берггольц очень точно характеризует как результат  
социалистических преобразований, происшедших в нашей  
стране: «Враг рассчитывал, что голодающие, мерзнущие,

<sup>84</sup> О. Берггольц. Стихи. Проза. М. — Л., «Художественная  
литература», 1961, стр. 493.

<sup>85</sup> О. Берггольц. Ленинград. Стихи и поэмы. М., «Советский  
писатель», 1944, стр. 3.

жаждущие люди вцепятся друг другу в горло из-за куса хлеба, из-за глотка воды, возненавидят друг друга, начнут роптать, перестанут работать — и в конце концов сдадут город, — «Ленинград выжрет самого себя». Но мы не только выдержали все эти пытки — мы окрепли морально... За двадцать четыре года советской власти мы накопили огромный опыт коллективной жизни и коллективного труда. Этот творческий коллективный труд называем мы строительством социализма... И вот в Ленинграде, в тяжелейших условиях блокады, под пытками фашистских палачей, русский, советский человек, не утратил своих навыков и черт, а, наоборот, эти черты, черты социалистического человека, труженика, стали еще четче, окрепли, как бы вычеканились на благородном металле»<sup>86</sup>.

В произведениях ленинградских писателей в годы войны возникает образ коллективного героя, общности ленинградцев — специфического объединения людей, как бы промежуточного между «малыми общностями» (воинская часть, партизанский отряд, завод, колхоз, школа) и всем советским народом. Главной отличительной особенностью членов этой общности стала деятельная человечность, постоянная готовность прийти на выручку товарищам по борьбе, верность высоким нравственным нормам, которые в условиях блокады, в смертельном поединке с фашизмом приобрели остро идеологический характер. Своеобразным этическим кодексом этого коллективного героя звучат лучшие строки поэмы З. Шишовой «Блокада» — обращение матери к сыну:

Пока ты улыбаешься стихам,  
Пока на память Пушкина читаешь,  
Пока ты помогаешь старикам  
И женщинам дорогу уступаешь,  
Пока ты не вымаливаешь пищи  
И не бросаешься на хлеб, как нищий,  
Пока ребенка за руку берешь  
И через двор заботливо ведешь...  
Расчетливыми, мелкими шажками,  
...Пока ты веру бережешь, как знамя,  
Держись ее, и ты не упадешь...  
...И этот город тем непобедим,  
Что мы за чечевичную похлебку  
Достоинство свое не продадим...<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> О. Берггольц. Стихи. Проза. М.—Л., 1961, стр. 404—405.

<sup>87</sup> «Знамя», 1943, № 2—3. О непродстительном невнимании к этой поэме убедительно пишет А. Абрамов (Лирика и эпос Великой

Признанным поэтом высокого ленинградского братства стала О. Берггольц. Выстраданные стихи ее несли чувство глубокой душевной распахнутости, бесконечной близости к «хмурым, незнакомым, но кровно близким и родным людям». В строках ее «Ленинградской поэмы»

...Прожив декабрь, январь, февраль,  
Я повторяю с дрожью счастья:  
Мне ничего живым не жаль —  
Ни слез, ни радости, ни страсти — <sup>88</sup>

ленинградцы находили высокое воплощение своего гуманистического идеала.

Об исповедальности, трагедийной силе, «страстной прямоте» лирики Берггольц, от быта поднимающейся к «бытию», о роли ее творчества в подвиге Ленинграда немало писалось критикой <sup>89</sup>. Думается, что природа успеха ее стихов и поэм связана и с жанром послания, организующим ее лирику, и радиобеседы, органично переходящие в стихи.

Этот жанр, в котором выразительное начало господствует над изобразительным, наиболее полно отвечал и глубоко лирическому дарованию писательницы, и строю чувств ее читателей.

Лирика Берггольц помогала людям осмыслить собственные чувства, ощутить могучую силу единства, не только преодолевающего испытания, но и становящегося источником подлинного человеческого счастья.

О да, мы счастье страшное открыли, —  
Оно другим неведомо пока, —  
Когда последней коркою делились,  
Последнюю щепоткой табака... <sup>90</sup>,

— писала она в «Февральском дневнике». Не трагические испытания блокады стали предметом ее изображения,

---

Отечественной войны. М., 1972, стр. 364). Но, к сожалению, и в октябре 1973 г. «Литературная газета», отмечая юбилей писательницы, характеризует ее только как автора исторических повестей для детей, вовсе не упоминая поэму «Блокада».

<sup>88</sup> О. Берггольц. Ленинград. Стихи и поэмы. М., «Советский писатель», 1944, стр. 37.

<sup>89</sup> А. Павловский. Поэзия народного мужества и гнева. «Русская литература», 1959, № 3; А. Павловский. Стих и сердце. Л., 1962; Н. Банк. Ольга Берггольц. М. — Л., «Советский писатель», 1962; С. Лесневский. О. Берггольц. Краткая литературная энциклопедия, 1962.

<sup>90</sup> О. Берггольц. Ленинград. Стихи и поэмы, стр. 29.

а сила человеческих связей, помогающая их преодолевать. В суровейших обстоятельствах войны подлинно советские люди<sup>91</sup> не ожесточились, не утратили своих лучших свойств, а обнаружили их истинно гуманистическое содержание. В их отношениях начали проступать черты тех гармоничных отношений, которые спустя пятнадцать лет воспевает Н. Асеев: «С тех пор, как шар земной наш кружится, сквозь вечность продолжая мчаться, великое людей содружество впервые стало намечаться»<sup>92</sup>.

Облик людей, живущих по законам этого высокого братства, воссоздает и Н. Тихонов в своих «Ленинградских рассказах». Выразительными, меткими штрихами он обозначает своеобразие духовного склада каждого из героев этих лаконичных новелл.

Фотограф с потопленного парохода, захлестываемый волнами, но требовательно призывающий мужчин на плоту успокоить кричащую женщину («Люди на плоту»), старуха, истово изготавливающая «ответственную», как она ее называет, формовочную землю, «секрету» производства которой до последнего дыхания ее обучал муж («Зимней ночью»), юная дежурная, откапывающая из-под развалин людей и заботящаяся о них даже в момент собственного тяжелого ранения («Девушка»), полуослепший, умирающий педагог, которого подняло с постели известие о разгроме фашистов под Москвой («Старый военный»), медицинская сестра, в грохоте снарядов и вое метели помогающая роженице («Новый человек»), — многие из этих столь не похожих по возрасту и интеллекту, складу характера и социальному опыту людей даже не названы по имени. Но поэт-романтик, мастер баллады, воссоздающий человека в его вершинном взлете, Тихонов «крупным планом» изобразил поступок, эмоцию, реакцию на ту или другую ситуацию, обнажающие типологически сходное в бесконечно разных героях.

---

<sup>91</sup> Случаи мародерства, преступлений против человечности, своекорыстной низости людей, обнаруживших свою антисоциалистическую природу, зафиксированы в дневниках Вс. Вишневого, в материалах архива А. Толстого, хранящегося в рукописном отделе ИМЛИ АН СССР, в романе В. Кетлинской «В осаде» и др., но в дни войны писатели естественно стремились привлечь внимание читателей к примерам высокого мужества и человечности, которыми изобилывала эпопея Ленинграда.

<sup>92</sup> А. Асеев. Лад. М., «Советский писатель», 1961, стр. 113.

Само название цикла: «Ленинградские рассказы. Черты советского человека» — графически четко несет в себе двуединство всеобщего и частного. Не о нем ли думала В. Инбер, когда в тезисах своего выступления по ленинградскому радио она записывала: «Ленинградцы как понятие «советские люди». Если условиться мерить их этой категорией, то ленинградцы — всюду. Они в Москве, Казани, Чистополе»<sup>93</sup>.

В Ленинграде жили и боролись рабочие и служащие, журналисты и студентки, домохозяйки и подростки, но едва ли не во всей лирике и публицистике военных лет речь идет о ленинградцах как едином коллективе, члены которого обнаружили однородные идеалы, жизненные принципы, критерии нравственных оценок.

Многих из героев тихоновского цикла можно представить себе в ситуации другого рассказа: он, конечно, останется самим собой, у него будут свои, сугубо конкретные стимулы поведения, манеры, пристрастия, язык, но поступит он в принципе так же, как герой этого рассказа. Сама идея цикла рождала такое художественное решение. Конечно, полномерный образ, подобный образам шолоховских или фадеевских героев, несет значительно большую эстетическую нагрузку и более весомо обогащает творческий метод. Но и та «разведка боем», которая осуществлялась с помощью циклизации рассказов и очерков, высвечивающих различные грани созданного советским образом жизни характера (помимо Н. Тихонова по этому пути пошли Л. Соболев в цикле новелл «Морская душа», В. Гроссман — в очерковом цикле «Сталинград», М. Шагинян — в цикле очерков «Урал в обороне», А. Толстой — в «Рассказах Ивана Сударева», Б. Горбатов — в «Рассказах о солдатской душе»), не прошла бесследно в дальнейшей эволюции метода социалистического реализма.

Главным же вкладом литературы военных лет в метод советской литературы стало новаторство в типе героя и принципах его художественного пересоздания.

Герои, созданные Твардовским, Шолоховым, Леоновым и другими советскими писателями, отличаются при всей своей индивидуальной неповторимости тем, что они

---

<sup>93</sup> Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив В. Инбер, № 3, л. 4.



сформировались в условиях нового общества и их типологические черты определяются именно советским образом жизни. Внимание художников сосредоточено в них главным образом не на процессе перестройки сознания, не на формировании социалистических идеалов и принципов, как это было на предшествующих этапах эволюции метода, а на проявлении и развитии этих свойств, на взаимообогащении героев и их духовном совершенствовании в общении с людьми того же мировоззрения и мировосприятия.

Уже в этом предмете пересоздания, открытом писателями в процессе художественного освоения эпохальных событий Отечественной войны, были заложены истоки идейно-художественного новаторства.

Едва ли не главным его элементом было воплощение человека социализма как индивидуума, выражающего социально-психологический комплекс, свойственный не столько тому или иному классу социалистического общества, сколько советскому народу в целом. Это в свою очередь создавало предпосылки обогащения принципов как типизации, так и раскрытия личностных психологических особенностей героя.

ЧАСТЬ III

# НОВАТОРСКОЕ И ТРАДИЦИОННОЕ В ОБЛИКЕ ГЕРОЯ





1.

## РОЛЬ ТВОРЧЕСКОГО НАЧАЛА В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ИДЕАЛЕ

Труд, как известно, не только сыграл решающую роль в самом формировании вида «*homo sapiens*», но и является одним из высших проявлений родовых свойств человека. Чем больше социальные условия обеспечивают возможности всестороннего развития личности, тем большее место в жизни человека занимает его труд. «Возвращение человека к самому себе как человеку общественному, т. е. человеческому»<sup>1</sup>, как сформулировал Маркс сущность коммунизма, есть и очищение его трудовых функций от всего того, что на протяжении веков делало человека человеком «частичным».

В антагонистическом обществе человек, по словам Маркса, «не утверждает, а отрицает себя в труде». Не потому ли в произведениях крупнейших мастеров литературы прошлого трудовая деятельность человека не занимала значительного места, что она не давала художникам возможности глубинного раскрытия человеческой индивидуальности? Один из крупнейших английских романистов XIX в. У. Теккерей писал: «...Писатели не могут вводить в свои истории подробности таких профессий, как адвокатура, ... пошивка белья, ...аптекарское дело и т. п. Все, что может сделать писатель, — это изобразить поведение людей вне их профессий, изображать их страсти,

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Государственное издательство политической литературы, 1956, стр. 588.

любовь, смех, развлечения, ненависть и т. д. и возможно лучше описывать их, не касаясь деловой стороны жизни»<sup>2</sup>.

Действительно, механический, лишенный каких-либо элементов творчества труд рабочего на капиталистическом предприятии может быть изображен в художественном произведении как таковой, но он не помогает постичь суть человеческой личности. Даже труд умельцев, отмеченный печатью таланта, искажался тем, что творец был фактически отлучен от создававшихся им ценностей. Поэтому отношение к труду как к критерию личности в ценностных ориентациях демократической массы присутствовало далеко не в полной мере, а нередко и в таком его аспекте, как трудолюбие, которое могло обеспечить относительный достаток.

Соответственно и в предмете критического реализма труд не занимал значительного места.

Однако труд творческий, связанный с исканиями ученых, художников, полководцев, всегда привлекал писателей-реалистов именно потому, что в этом труде полномерно раскрывалась личность героя (таковы «Дэвид Копперфилд» Ч. Диккенса и «Мартин Иден» Д. Лондона, «Война и мир» Л. Толстого и «Дядя Ваня» А. Чехова, произведения о творцах Г. Уэллса, Р. Роллана, Т. Манна и др.). Даже такое сомнительное «творчество», как искусные коммерческие операции, весьма детально описывались Бальзаком, Диккенсом, Гоголем, Островским: «частичный человек» — буржуа раскрывался в этом труде достаточно полно.

Сосредоточенность же на главном деле своей жизни, не предполагающая, конечно, пренебрежения другими человеческими функциями, — это одно из существенных проявлений свободы личности в ассоциации «свободно объединившихся людей».

Когда труд — не только необходимость, но прежде всего первая человеческая потребность, «одна, но пламенная страсть», он не только не обедняет человека, но становится ярким и конкретным выражением всего богатства личности. Любовь, ненависть, честолюбие, доброта, энергия, целеустремленность, остроумие, завистливость, способность к дружбе — весь комплекс человеческих качеств и страстей не может не проявиться в *таком* труде.

---

<sup>2</sup> Теккерея. *Виргинцы*, т. 3. «Academia», 1936, стр. 156.

Дело поэтому не в том, что писатель изображает «вне-трудовую» жизнь человека, а в том, удастся ли ему, изображая человека «только» в труде, раскрыть на этом материале всю многоплановость личности.

Взгляд на отношение к труду как один из определяющих критериев личности присущ социалистическому реализму с самых его истоков. Уже в жизненном кредо героев Горького начала девятисотых годов отчетливо воплотились мысли о значении труда для полноценности человеческого существования («Когда труд удовольствие — жизнь хороша!»), о роли в обществе людей труда («Хозяин тот, кто трудится»). Эти традиции Горького плодотворно развиваются в «Цементе» и «Энергии» Ф. Гладкова, «Поднятой целине» М. Шолохова, «Педагогической поэме» А. Макаренко, «Танкере «Дербенте» Ю. Крымова, «Людах из захолустья» А. Малышкина и др. Причем, если литература двадцатых годов завоевывала лишь подступы к теме труда, то в тридцатые годы — годы величайших социально-экономических преобразований в стране, труд становится генеральной темой литературы и раскрывается глубоко, многогранно, в том числе и как фактор идеологический, во многом определяющий становление социалистического сознания масс.

И в войну советский народ вступил как народ-труженик, народ-хозяин, высший смысл существования которого в творческом созидании. Война была им воспринята как сила, глубоко враждебная его созидательской, жизнетворческой природе. Литература войны многообразно воплотила «отцовское страданье мастеров», как точно обозначил это чувство А. Сурков. В его стихотворении 1942 года «Современники», адресованном далеким потомкам, лаконичные портреты сапера, свергающего в бездну его же руками построенный мост, биолога, который «ткани живые осколками рвет»<sup>3</sup>, пронизаны острой болью строителей жизни, которых война заставила заниматься чуждым для них и мучительным делом разрушения. На многих и многих страницах литературы военных лет мы встретим эту горечь тружеников, уничтожающих или видящих плоды уничтожения человеческого труда. И страстная тоска по мирному труду, которая, как

---

<sup>3</sup> А. Сурков. Соч., т. II. М., «Художественная литература», 1959, стр. 54.

выше было показано, мучит Тараса Яценко и его сына Никифора, живет в сознании героев большинства названных и не названных еще книг. Она окрашивает поведение Василия Теркина и Ивана Звягинцева, Семена Игнатьева (из повести В. Гроссмана «Народ бессмертен»), Кройкова и Зинялкина (из повести Е. Габриловича «Под Москвой»), Петра Невского (из «Русской повести» П. Павленко), Остапчука (из романа А. Калинина «На юге»), большинства героев рассказов А. Платонова военных лет.

«Я так считаю,— с болью говорит герой рассказа «В сторону заката солнца» Иван Толокно,— хватит огнем железу войны ползать по нашей земле, ей хлеб пора рожать»<sup>4</sup>.

А в рассказе «Домашний очаг» красноармеец Петр Щербинников просит в освобожденной их взводом деревушке старика из сгоревшей избы: «Дай-ка я, хозяин, бревно тебе обтешу — от войны отдохну»<sup>5</sup>.

В эстетике Платонова труду принадлежит одно из основных мест, и в «напряжении войны» его герои видят высочайший смысл своей борьбы в отстаивании творческой, радующей и обогащающей человека деятельности от смертоносной силы фашизма. «Война против фашистов,— убежден солдат Алеев,— такое же святое дело, как хлебопашество»<sup>6</sup>. По-платоновски взволнованно и потрясено солдаты Отечественной войны осознают, что именно от них зависит, «чему быть на земле, смыслу и счастьем жизни или вечному отчаянию, разлуке и гибели».

Непреодолимую тягу к труду-творчеству запечатлел П. Павленко в своих «Записных книжках», многие страницы которых стали заготовками к его роману «Счастье»: «Я даже строить свой тракторный так не хотел, как хочу теперь восстановить его,— говорит рабочий. Наголодался я по жизни,— сказал солдат. До слез, верите ли»<sup>7</sup>. Понятия жизни и труда здесь синонимичны.

В одном из очерков цикла «Урал в обороне» М. Шагинян в соответствии с особенностями своей творческой ма-

---

<sup>4</sup> А. Платонов. Избранные рассказы. М., «Советский писатель», 1958, стр. 163.

<sup>5</sup> Там же, стр. 177.

<sup>6</sup> А. Платонов. Одухотворенные люди. М., «Советский писатель», 1963, стр. 36.

<sup>7</sup> Цит. по кн. В. Инбер. Страницы дней перебирая. Из дневников и записных книжек. «Советский писатель», 1967, стр. 294.

неры не просто пластично воссоздает факты и судьбы (речь идет об интеллигенте, который, не имея возможности после контузии работать по специальности, успешно трудится в колхозе), а аналитически осмысливает и обобщает их. «Рука его, — пишет она о своем герое, — сохранила высокую интеллектуальность мозга, сохранила в той страстной, ненасытной потребности к действию, к участию в жизни, к реализации своей личности, какая живет в советском человеке и, если не может быть удовлетворена обычным путем, находит новый»<sup>8</sup>.

Тоска по труду не занимала такого места ни в зарубежной литературе о войне, ни в русской литературе прошлого, ни в советской литературе о войне гражданской: труд не воспринимался ранее как одна из значительнейших ценностей жизни. Для этого он должен был стать трудом свободным и творческим, в котором личность проявляет и развивает лучшие, неповторимые свои качества.

Труд не только ради результата, сколь бы социально значимым он ни был, а ради наслаждения самим процессом созидания, ради саморазвития личности — такова одна из высших ценностей человека социализма, которую многие писатели, обнаружив в жизни, пытались воплотить в своих героях. Но если применительно к труду мирному, довоенному, профессиональному этот мотив звучал в дни войны преимущественно в воспоминаниях героев, в их жажде труда, то поиски адекватного этому явлению «угла зрения» и художественных решений оказались более плодотворными применительно к тому типу труда, который был главным для родины в дни исторического испытания.

Миллионы мирных тружеников, которых война одела в военные шинели, и в ратном труде полно реализовали свою личность — война с ее высоко гуманистической целью освобождения человечества от фашизма потребовала от них полной самоотдачи, инициативы, отваги и мысли. В масштабе сражений, охвативших огромную территорию страны, когда потери исчислялись миллионами, отдельная личность, казалось бы, могла утратить свое значение, но Великая Отечественная война повысила роль каждого ее участника.

---

<sup>8</sup> М. Шагинян. Собр. соч., т. III, стр. 482 (подчеркнуто нами. — С. Ф.).



Особенно остро это проявилось на первом этапе войны, когда в условиях окружений и расчленений превосходящими силами врага многих воинских соединений, отдельным бойцам и командирам нередко приходилось самостоятельно принимать существенные для организации сопротивления решения. В сражениях под Москвой, в Одессе, Севастополе, Сталинграде очень многое зависело от отваги и находчивости каждого из участников всенародной битвы.

В отличие от ряда произведений предвоенного периода («Хлеб» А. Толстого, «Кочубей» А. Первенцева, «Пархоменко» В. Иванова и др.), в которых события гражданской войны, иногда не без воздействия атмосферы культа личности, изображались преимущественно через деятельность выдающихся людей, в литературе 1941—1945 годов превалировало художественное воссоздание и осмысление потрясших страну событий через судьбы их рядовых участников.

Жизнь неотступно ставила перед выбором старика Тараса и бойца Алексея Куликова (в повестях Б. Горбатова), «русских людей» К. Симонова, жителей оккупированных сел («Радуга» В. Василевской, «Русская повесть» П. Павленко) и многих других рядовых Великой войны.

Перед ними не возникал, как перед их предшественниками, героями гражданской войны, вопрос «С кем идти?» Но вопрос «Пассивно дожидаться освобождения или действовать, вступать в борьбу?» встал перед ними. При этом глубинное ощущение и осознание своей ответственности не только за собственную судьбу и судьбу близких, но и за исход войны заставляло их преодолевать несамоостоятельность мыслей и поступков, брать на себя всю полноту ответственности.

«Нас многому учили, — рассуждает Иван Сударев, — но не все крепко усвоили, что в бою у каждого должна быть инициатива. Мы глядели на командира, — он отвечал за все... А если он убит? Мы — без головы?... Вот что тогда губило многие части... И тогда же стала расти у нас инициатива»<sup>9</sup>.

Инициативу и смекалку рядовых воинов литература постигала и воспитывала образами Теркина, Лопахина,

---

<sup>9</sup> А. Н. Толстой. Собр. соч., т. 10. М., «Художественная литература», 1961, стр. 612.

Игнатьева («Народ бессмертен» В. Гроссмана), Конюкова («Дни и ночи» К. Симонова), членов танкового экипажа во «Взятии Великошумска» Л. Леонова, героев «Морской души» Л. Соболева, «Рассказов Ивана Сударева» А. Толстого, «Тружеников войны» В. Кожевникова<sup>10</sup> и многих других.

Но особое место в литературе военных лет заняли образы офицеров, от воинской квалификации, аналитической мысли, мастерства руководства боем, творческого поиска которых в огромной степени зависел исход отдельных операций и, в конечном счете, — войны.

В 1944 году Союз советских писателей провел дискуссию об образе советского офицера в прозе военных лет. Главное внимание ее участников привлекли повести А. Бека «Волоколамское шоссе» и К. Симонова «Дни и ночи», созданные в 1943—1944 годах и в некоторой степени ответившие на вопрос о том, что обусловило исход таких решающих для будущей победы сражений, как битва под Москвой и Сталинградская битва.

Высоко оценивая повести в целом, некоторые из выступавших отмечали такую степень сосредоточенности их героев на проведении боевых операций, которая делает их образы односторонними. Позже В. Перцов писал об этом: «Герой представлен по преимуществу в исполнении своей военной функции»<sup>11</sup>.

Эти замечания не лишены известных оснований. Конечно же, образы героев «батальных» повестей были бы многомернее и эстетически значимее, если бы авторам удалось, не снижая вдохновенной сосредоточенности на выполнении воинского долга, раскрыть все аспекты их духовной жизни. Но и при том ущербе, который принесло военной прозе самоограничение художественной палитры писателей, некоторые из них талантливым воссозданием одержимости человека своим делом, становящимся своеобразным актом творчества, внесли нечто новое в изображение героя в литературе социалистического реализма.

---

<sup>10</sup> В них содержится зерно современной трактовки В. Кожевниковым темы творчества командиров и рядовых воинов, которая станет одной из определяющих в его повестях и романах 1970-х годов («Особое подразделение», «В полдень на солнечной стороне»).

<sup>11</sup> В. Перцов. Писатель и новая действительность. М., «Советский писатель», 1958, стр. 222.

Вынеся в заглавие повести слова «командир дивизии», Г. Березко тем самым сразу же направил внимание читателя на этого главного своего героя.

Как и в других его повестях военных лет (а фронтовика Березко писателем сделала война), в «Командире дивизии» в центре — способность людей превосходить себя в решении труднейших боевых задач. В «Красной ракете» это сражение горстки бойцов под командованием лейтенанта Горбунова в захваченной ими школе, не поддержанное, как планировалось первоначально, общим наступлением. В «Ночи полководца» это наступательная операция, которой руководит тяжело раненный командующий армией генерал-лейтенант Рябинин, отказавшись от помощи хирургов, которые, быть может, своевременным вмешательством могли бы спасти его жизнь.

По справедливому замечанию Ю. Нагибина, сила Г. Березко в изображении «творчества победы», своих героев он измеряет «мужественной способностью к преодолению себя». Именно эта способность определяет поведение героя повести «Командир дивизии» полковника Богданова и отношение к нему окружающих. Естественно, что для раскрытия этого качества героя надо было поставить в ситуацию, требующую высшего напряжения физических и интеллектуальных сил. Вот почему Богданов появляется на командном пункте дивизии в момент, когда захлебывается наступление истощенных бесплодными атаками полков на занятые немцами высоты и начальник штаба дивизии Веснин предлагает перейти к обороне. На это не может пойти Богданов. «Чувство, овладевшее им в эту минуту, больше всего походило на инстинкт самосохранения, но не узкий, замкнутый в самом себе, а распространившийся далеко за пределы одной личности»<sup>12</sup>. Это авторское упоминание об инстинкте самосохранения заставляет почувствовать, насколько глубоко личным было для Богданова наконец начавшееся наступление на фронтах, насколько он был слит с ним; «...все, что делал в наступлении Богданов, он делал так, словно от него, только от него, зависел исход решающего усилия» (91).

И если опытный штабист Веснин судит об обстановке «по правилам», соотнося данную ситуацию со многими

<sup>12</sup> Г. Березко. Избранные повести и рассказы. М., Воениздат, 1957, стр. 90. Далее страницы указываются в скобках.

по типу близкими ей, мышление Богданова свободно от стереотипов и он руководствуется одной лишь устремленностью к выходу из этой, казалось бы, безвыходной ситуации. Березко подчеркивает, что для молодого, двадцатидевятилетнего командира дивизии, обычно далеко не безразличного к тому, какое впечатление он производит на окружающих, теперь «не имело значения, как относятся к его, Богданова, действиям другие люди, ибо единственно важным был результат, а не одобрение свидетелей... ничего личного, ни страха, ни жажды славы не существовало в том, что делал, думал, говорил». Но именно в том, что традиционно воспринимается как отрешение от «личного», и проявляется наиболее полно личность Богданова.

В столкновении двух типов мышления — веснинского, скованного стереотипами, и богдановского, творчески раскованного, побеждает второе. Острота и свежесть взгляда, смелый полет мысли приводят Богданова к решению отказаться от лобовых атак, изменить размещение огневых точек, сделав часть их подвижными, нанести основной удар по флангу вражеских укреплений, форсировав для этого трудно проходимое болото.

Абсолютная поглощенность делом, полное отвлечение от обычных эмоций, мыслей, жизненных функций представляются нам вполне естественными и достоверными при изображении боевой операции, сами обстоятельства которой исключают из бытия людей все, что не имеет отношения к ее осуществлению.

В полемике с «беллетристической» неправдой о войне, с облегченностью в изображении ее суровых будней, с иллюстративностью и заданностью решений, имевшими место в литературе 1941—1945 годов, писатели-реалисты не раз подчеркивали именно эту, исключаящую все постороннее сосредоточенность воинов на боевой операции. «Он (Стрельцов. — С. Ф.) вспомнит и подумает о своих осиротелых детишках и об их плохой матери не в последнюю минуту, как принято писать в романах, а после того, как отбросят немцев от безыменной высоты»<sup>13</sup>, — отметит Шолохов.

«Военные романисты, — иронизировал В. Овечкин в повести «С фронтовым приветом», — пишут иногда в сво-

<sup>13</sup> М. Шолохов. Они сражались за Родину. Роман-газета, 1959, № 1, стр. 15.

их произведениях: «Между двумя длинными очередями по цепям наступающих гитлеровцев он вспомнил тенистый сад., где ходил с девушкой, любясь на тихий закат...» У бойца на фронте достаточно бывает времени, чтобы вспомнить не раз и Днепр, и тенистый сад под окном любимой, но не тогда, когда противник уже в ста метрах. В бою у хорошего солдата мысль одна, простая, рабочая, как у мастера-токаря, задумавшегося над замысловатой деталью — как это сделать?»<sup>14</sup>.

Но это полное отрешение человека в бою от всего, что не есть непосредственное «дело», не превращает его в некую машину для выполнения долга. Иногда, напротив, особенно для человека творческого, полное слияние с делом в его «звездные часы» обнаруживает такие скрытые возможности, которых ни сам он, ни окружающие даже не предполагали.

Творческий взлет, испытываемый Богдановым, Березко воплощает и в его внешнем облике (изменяются выражение глаз, походка, движение губ), и в воздействии на людей, безоговорочно подчиняющихся «обаянию бескорыстной требовательности» (100), но тщательнее всего он исследует психологическое состояние командира дивизии в эти бесконечно важные для дела победы и значительнейшие часы его жизни. Малейшая угроза плану операции воспринимается им как огромная личная катастрофа. Это подчеркивается сравнениями с пилотом, «потерявшим в воздухе управление» (74), с адмиралом «на ускользающем из-под ног мостике» (113) судна, получившего пробоину в океане.

Кульминация боя при этом естественно становится и кульминацией душевного состояния героя: «Богдановым овладело могучее, сложное чувство, быть может, похожее на состояние композитора, впервые услышавшего свою симфонию. Эта поражавшая врагов гроза была его созданием, и он как будто проявлялся в ней, в белом, режущем свете и в громе, утопившем все другие звуки. Его энергия, весь день искавшая воплощения, обрела, наконец, свою музыку. Его могущество было выпущено на волю, и он находился всюду, куда оно достигало» (107).

---

<sup>14</sup> В. Овечкин. С фронтовым приветом. Повести и рассказы. «Молодая гвардия», 1953, стр. 217—218.

Нечто подобное переживает один из героев повести В. Гроссмана командир полка Мерцалов. Осознав роль в бою не столько личной отваги, сколько командирской мысли, он становится истинным творцом победы. В творческом озарении («Его словно осветило всего внутри ярким радостным светом»<sup>15</sup>), «обострившейся до боли мыслью» он обнаруживает стержень обороны противника и находит решение, обеспечивающее успех наступательной операции.

Таким образом, хотя сосредоточение внимания на тех свойствах героя, которые связаны с его воинской профессией, рождало опасность сведения характера к «функции» и тем самым ограничения сферы художественного исследования проблемы «человек и война» герои «богдановского» типа жили на войне настолько творчески, вдохновенно, что именно в подготовке и осуществлении воинских операций проявлялось главное в них.

Повесть Березко, как и некоторые другие произведения подобного типа, не свободна от недостатков, главным из которых является недооценка сил, возможностей и роли остальных участников сражения, чрезмерно благоговейное их отношение к Богданову. Это обнаруживается в том, как маленький Степан «ждет чуда» от комдива, как теряется перед ним отважная разведчица Беляева, как торжественно созерцают обряд его умывания, как журналист Андриевский воспринимает его «человеком, сделанным из особого материала и наделенным баснословными качествами» (125). Характерно, правда, что уже на первых страницах повести автор объясняет это особое отношение к Богданову тем, что «дело, доверенное ему, было самым важным для всех, кто здесь находился» (60). Так возникает внутренняя противоречивость произведения: ракурс, в котором изображен герой, закономерно определяется степенью его вклада в общенародное дело, но то, что остальные участники этого дела оказываются заслоненными им, отражает определенные негативные тенденции общественной жизни сороковых годов.

Нельзя не согласиться и с упреком, брошенным автору «Командира дивизии» критиком И. Козловым, в целом высоко оценившим творчество Березко: «Конфликт между комдивом и начальником штаба не получает того

---

<sup>15</sup> Вас. Гроссман. Годы войны. М., ГИХЛ, 1946, стр. 124.

развития, которое сыграло бы заметную роль в раскрытии образа Богданова как крупного военачальника, а главное — в формировании его характера... это ...одна из неиспользованных писателем возможностей для обогащения образа Богданова как полководца»<sup>16</sup>. Упрек этот можно было бы отнести не только к Г. Березко.

Вопрос о роли конфликта в индивидуализации характеров и в создании литературных типов недостаточно исследован в литературоведении, а между тем он представляется нам чрезвычайно актуальным для выяснения своеобразия метода социалистического реализма и закономерностей его эволюции.

Как известно, конфликт реализуется в столкновении противоборствующих сил, и глубина его познания связана с художественным воссозданием этих сил.

Однако у критических реалистов основные противоборствующие социальные силы очень редко сталкиваются в рамках одного произведения. Не видя в рабочем классе той единственной силы, которая способна уничтожить ненавистное им общество, и чаще всего не ощущая необходимости ликвидации основ этого общества, писатели, собственно, и не могли строить конфликт на этом противоборстве.

В тех случаях, когда конфликт между рабочими и буржуа становился основой произведения («Тяжелые времена» Ч. Диккенса, «Жерминаль» Э. Золя, «Ткачи» Г. Гауптмана, «Молох» А. Куприна), образы рабочих не были психологически глубоко разработаны. Это объяснялось не только ограниченностью мировоззрения писателей, но и недостаточно глубоким знанием рабочей среды, схематичным представлением об ее социальной психологии даже в тех случаях, когда, как это было у Золя, бытовая обстановка специально и скрупулезно изучалась.

Художники критического реализма обычно вскрывали противоречие между естественно присущими человеку стремлениями, выражающими народную систему представлений и ценностей, и буржуазным обществом, подавляющим и извращающим человеческое в человеке. Поэтому социальный в своей основе конфликт представлял обычно в виде столкновения человека, не испорченного общественными отношениями (хотя и принадлежащего,

---

<sup>16</sup> Вступительная статья И. Козлова в кн. Г. Березко. Избранные повести и рассказы. М., Воениздат, 1957, стр. 9.

как правило, к той же среде, что и его антагонисты), с непосредственными носителями обезчеловечивающих начал господствующей системы. Нередко при этом сам герой отступал от своих первоначальных позиций и, сломленный обществом, приспособливался к нему. В этом конфликте, лишь косвенно выражающем основной антагонизм эпохи, оба лагеря обретали полнокровное художественное воплощение, и сам конфликт благодаря этому представлял в своей глубине и неразрешимости в рамках данного строя.

Л. Толстой, творчество которого является вершиной критического реализма, в «Войне и мире», «Анне Карениной», «Живом трупе», «Воскресении», концентрируя внимание на носителях высоких человеческих ценностей, создал и выразительные образы представителей отрицаемой им «неживой», «мнимой» жизни — салона Шерер, Каренина, тетюшек, судейских и т. п. Хотя не с равной мерой психологической детализации, но все же художественно исследованы образы не только Базарова, Обломова, Катерины, Раневской, но и Кирсановых, Штольца, Кабанихи, Лопахина.

Конфликты, в которых сталкиваются эти герои, были производными от главного противоречия эпохи; опосредованно выражая его, они имели и самостоятельное значение и именно в этом качестве выступали структурной основой произведений. Таким образом, конфликт может выполнять свою структурообразующую функцию, связывая воедино все компоненты произведения, в том случае, когда независимо от степени детализации обе стороны, сталкивающиеся в конфликте, психологически достоверно воплощены в образах. Опыт критического реализма свидетельствует и о том, что в основе произведения не обязательно должен лежать конфликт, непосредственно выражающий главное противоречие эпохи, хотя — понимает это автор или нет — он связан с ним и выражает какую-то его сторону.

Для литературы социалистического реализма с его исторически сложившейся тенденцией к художественному воссозданию противоречий эпохи в их наиболее непосредственном выражении — классовой борьбе — вопрос о воплощении в полноценных образах не только революционных сил, но и сил реакции приобрел особое значение. Трудности, с которыми столкнулась советская литерату-



ра, пытавшаяся с первых же шагов свести в конфликте непосредственных носителей враждебных идеологий, породили, как известно, издержки в виде окарикатуренных образов белогвардейцев, схематичных фигур кулаков и т. п. Однако в целом социалистический реализм справился с этой сложнейшей задачей, и художественное открытие прямого социального конфликта, воплощенного в полноценных образах, представляет собой одно из новаторских завоеваний метода, до сих пор должным образом не оцененное в нашем литературоведении (Греков, Синцов — Бардин, Скроботов во «Врагах» Горького, Клим Самгин и Степан Кутузов в «Жизни Клима Самгина», Давыдов, Нагульнов — Половцев, Островнов в «Поднятой целине», Любовь Яровая — Михаил Яровой в пьесе К. Тренева, Увадьев, Сузанна — монахи, Булавин в «Соти» Леонова и многие другие).

Трудности изображения враждебного социализму лагеря в период Отечественной войны 1941—1945 годов необычайно возросли, так как он был представлен главным образом людьми из другого мира, воспитанными в иных социальных и национальных условиях. Мало кто из советских писателей обладал глубоким знанием психологии, быта, характеров людей фашистского лагеря, да и в годы войны трудно было заняться его постижением («Тот, кто задумал бы усложнять психологию врага, — писал И. Эренбург, — выбивал бы винтовку из рук своего защитника»).

Образ фашиста занял значительное место в публицистике, лирике, поэмах военных лет (не говоря уже об интенсивно развивавшейся сатире), самый жанр которых не предполагает углубленной психологической разработки характеров. В статьях И. Эренбурга, А. Толстого, Л. Леонова, в «Сыне» П. Антокольского и «Пулковском меридиане» В. Инбер, во многих стихотворениях К. Симонова, А. Суркова, И. Сельвинского («Убей его», «Я это видел» и др.) социалистическая идеология, система ценностей, моральные принципы советских людей раскрываются в острейшем единоборстве с фашистскими. Этот конфликт присутствует во всей литературе военных лет, но он по-разному воплощается в произведениях обобщенно-поэтического стиля и в конкретно-реалистических. В последних характеры героев психологически разрабатываются, детализируются, воссоздаются нередко в эво-

люции, но хотя эта эволюция, да и сама природа эмоций и поступков персонажей, обусловлены организующей производением борьбой с врагами, образы этих врагов обычно остаются как бы «за кадром».

Справедливое замечание Л. Шубина, что в рассказах военных лет враг «неразработан, условен», что это скорее «идейно-нравственный антипод героя»<sup>17</sup>, можно отнести и ко многим произведениям других жанров (немногие исключения, вроде пьесы «Русские люди» К. Симонова, где дается психологическая дифференциация двух типов фашистов: Вернера и Розенберга — в принципе не меняют положения дел).

В предыдущей главе (см. стр. 159—160) шла речь о конфликте, в который вступают герои ряда произведений 1941—1945 годов с предателями и моральными дезертирами, фактически перешедшими в лагерь врагов.

Но даже в тех случаях, когда (как, например, в повестях «Командир дивизии», «Дни и ночи», «Волоколамское шоссе» и др.) в произведении нет мотива предательства, а фашисты присутствуют главным образом лишь как «незримая антитеза всему, чего хотят, что любят»<sup>18</sup>, за что борются советские люди, именно ход этой борьбы организует сюжет, в ней обнаруживают себя и растут герои, раскрывая самые высокие свои человеческие качества. Справедливо утверждение В. Синенко о том, что литературой периода войны (особенно на первом ее этапе) была «осмыслена и реализована» «нравственная потребность общества в героике», что «сами писатели в военные годы отстаивали способ очищенного от несущественных сторон изображения характера, ратовали за необходимость показывать в человеке его лучшее»<sup>19</sup>.

Воссоздавая в героях прежде всего качества социалистической личности и поэтизируя всенародное единство в борьбе против фашизма, писатели не выдвигали на первый план частные расхождения мнений, оценок, взглядов

---

<sup>17</sup> Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Л., «Наука», 1970.

<sup>18</sup> И. Золотоусский. Тепло добра. М., «Советская Россия», 1970, стр. 89.

<sup>19</sup> В. Синенко. Русская советская повесть 40—50-х годов. В кн. «Проблемы жанра и стиля». Уфа, 1970, стр. 76.

советских людей, не заостряли их до уровня конфликтных ситуаций, хотя прояснению характеров способствовали и столкновения по несущественным поводам.

Но в тех случаях, когда писатель делал предметом изображения столкновения, свидетельствующие о различии общественных позиций, когда ущерб, приносимый действиями одной из сторон, грозил успеху битвы с фашизмом или тормозил путь к победе, в произведениях неизбежно возникал острый конфликт, отчетливо обнажающий существенное в героях.

Ярчайшим образцом воплощения подобного конфликта в литературе военных лет стала пьеса А. Корнейчука «Фронт», в которой бездумный догматизм, неуважение к людям, нравственная и интеллектуальная косность, упоенное самодовольство Горлова сталкиваются с живой инициативой, смелой, масштабной мыслью, творческим подходом к делу и активным гуманизмом Огнева. Сюжет пьесы, движимый развитием этого конфликта, обнаруживает огромный вред, который невежество и антитворческий характер деятельности Горлова приносит общенародной борьбе, — так в самой структуре «Фронта» обнажается связь внутреннего конфликта с глобальным конфликтом времени. Мера ответственности, возложенная на героя — командующего фронтом, отчетливо выявляет порочность и вредоносность его позиции. Рядом с Горловым в пьесе действуют его брат Мирон — высокоинтеллектуальный, широко мыслящий, творческий человек «огневского» склада, и сын, отважный и честный гвардии лейтенант, гибнущий вместе со своими героями-«апостолами» из-за преступно-бездарного приказа отца. Однако личные, семейные взаимоотношения героев не играют во «Фронте» самостоятельной роли и оказываются полностью включенными в сферу основного конфликта пьесы. Именно он несет главную идею, организует действие, определяет группировку образов, проявляет сущностное в характерах.

Нельзя, на наш взгляд, не согласиться с критиком П. Грозовым, который связывает эстетическую новизну пьесы Корнейчука с такой глубокой слитностью характера человека с его делом, с его позицией (в данном случае — в конкретной военно-стратегической ситуации), что «сама военно-политическая мысль стала здесь предме-

том, материалом искусства»<sup>20</sup>, не нуждаясь ни в каких дополнительных психологических коллизиях.

Элементы конфликта такого типа еще до пьесы А. Корнейчука возникли в повести В. Гроссмана «Народ бессмертен» в столкновении комиссара Богарева с храбрым, но вначале догматически мыслящим командиром полка Мерцаловым. Слова Мерцалова «бить так бить. Долго рассуждать я не люблю»<sup>21</sup> несут в себе элемент горловского пренебрежения к военной науке. Но здесь конфликт этот носит частный характер, легко преодолевается и не выполняет такой роли в обрисовке характеров, как во «Фронте».

Уже в первом эпизоде пьесы, до появления в ней Огнева, начинает звучать его активная творческая мысль — речь идет о возмущившей Горлова остротой критики, трезвостью оценок, требовательным отношением к делу статье Огнева во фронтовой газете. При первой же встрече с Горловым он «взрывается» по поводу приказа командующего фронтом, в котором «нет мысли, все берется на «ура», на «авось», как будто бы противник перед нами дурак и спит»<sup>22</sup>.

Используя средства сатиры для типизации отрицательных героев, Корнейчук делает глупость Горлова средством его саморазоблачения; в Огнине же он подчеркивает горячность, нетерпимость к косности, задиристость, которые предельно заостряют конфликт. Каждая деталь облика и поведения Огнева противостоит стилю жизни и работы Горлова. Огнев не может простить Горлову — и этот мотив пьесы, созданной в 1942 году, предвосхищает современную трактовку военной темы — того, что его стиль командования приводит к огромным, не вызванным необходимостью потерям. «Взяли, — говорит он о достигнутом ранее успехе, — доблестью бойцов, геройством средних и младших командиров. Победил боец вопреки приказу, который поставил войска в самые невыгодные условия» (344—345). В ходе самой операции у этого ищущего, требовательного к окружающим,

---

<sup>20</sup> П. Громов. Герой и время. Л., «Советский писатель», 1961, стр. 65.

<sup>21</sup> В. Гроссман. Годы войны. М., «Художественная литература», 1946, стр. 36.

<sup>22</sup> А. Корнейчук. Пьесы. М., «Советский писатель», 1950, стр. 345. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

а еще более к себе командира рождается творческий план, включающий и элемент неожиданности, и трезвый расчет, и мастерскую координацию родов войск.

Именно такой тип личности героя — человека смелой мысли, раскрывающегося в напряженном конфликте со своим антиподом, в борьбе за дело, определяющее смысл всей его жизни, обусловил роль пьесы Корнейчука не только в войне и в литературе военных лет, но и в последующем, до наших дней, развитии социалистического реализма: конфликт творческого и догматического, стереотипного открывает огромные возможности для воплощения героев мира, лишенного антагонистических противоречий. В плодотворности эстетического открытия автора «Фронта» убеждают и сегодняшние обращения к его опыту<sup>23</sup>.

Некоторые черты «огневского» отношения к воинскому труду раскрывает, как мы видели, и Г. Березко в героине повести «Командир дивизии», хотя возможности, заложенные в конфликте творческого и исполнительского отношения к делу, им не реализованы.

Своеобразное место среди героев военной прозы, для которых ратный труд — не вынужденное войной занятие, а дело всей жизни, занимает Боурджан Момыш-Улы — главный герой повести А. Бека «Волоколамское шоссе». Подлинный строевой командир, волевой и дисциплинированный, безгранично храбрый и предельно требовательный к себе и другим, умеющий извлекать опыт из каждого сражения, изучать тактику врага, искать и находить, опрокидывая шаблоны, новые решения, он кажется созданным для того, чтобы решительными действиями преградить путь рвущимся к Москве фашистским ордам.

Даже в его внешности: лице, которое кажется «вырезанным из бронзы... каким-то острым инструментом, не оставившим ни одной мягко закругленной линии»<sup>24</sup>, в блеске черных глаз, непокорстве волос, стремительности

---

<sup>23</sup> Так, в театральном обозрении современных пьес И. Вишневская не просто вспоминает о конфликте «Фронта», но говорит о сегодняшних («такова диалектика движения вперед») огневых и горловых («Комсомольская правда» 7/II — 1973 г.).

<sup>24</sup> А. Бек. Волоколамское шоссе. Серия «Великая Отечественная война». М., «Художественная литература», 1965, стр. 7. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

движений — ощущается волевое начало. И его речь, четкая, свободная от украшений и «готовых фраз» (33), настойчивыми вопросами втягивающая собеседника в решение актуальных для исхода подмосковного сражения задач<sup>25</sup>, характерна для человека, целиком поглощенного войной. Но герой Бека, старший лейтенант Момыш-Улы, не выступает в повести исполнителем, пусть даже талантливым, воли старшего командования. Аналитизм мышления, самостоятельность суждений так же органичны для него, как упоение боем. Завет его учителя генерала Панфилова: «Главное дело командира — думать, думать и думать» (86) — стал свойством его натуры. Абсолютно правы критик М. Кузнецов, подчеркивающий определяющую роль в повести Бека «напряженных поисков командирской мысли»<sup>26</sup>, и С. Штут, которая, характеризуя логику и динамику мысли героя повести, пишет: «Он не просто повествует; он объясняет, внушает, доказывает, приводит одни доводы, отбрасывает их и находит другие, — и все это в итоге создает объемную, рельефную картину неустанного, напряженного, гибкого и целеустремленного движения мысли»<sup>27</sup>. В нерасторжимом сплаве мысли и деяния — своеобразие и в то же время типичность созданного Беком героя.

В том, как напряженно он ищет, анализирует и находит решение сложнейших тактических задач, ощущается, что военное дело для него не просто профессия, а призвание, которому он отдается со всей горячностью своего темперамента. Не случайно обо всем, что относится к этой сфере, он говорит на языке обнаженных эмоций. Кажется бы, патетика и романтическая приподнятость речи не органичны для суховатого, волевого офицера. Но Бек создает образ поэта воинского труда и долга, его писательское зрение проникает за броню «рационалистичного» мозга героя, и он вкладывает в уста Момыш-Улы слова, которых этот герой, может быть, не произнес бы, но которые вполне соответствуют строю его чувств.

---

<sup>25</sup> Справедливо утверждение Т. Хмельницкой: «Каждый эпизод в повести Бека — это сложная стратегическая задача, которую читатель решает вместе с автором» («Звезда», 1945, № 3, стр. 140).

<sup>26</sup> М. Кузнецов. Советский роман. М., изд. АН СССР, 1963, стр. 206.

<sup>27</sup> С. Штут. Каков ты, человек? Героическое в советской литературе. М., «Советский писатель», 1964, стр. 383.

Вот как он передает ощущение, испытанное им при виде зарева пожара и вспышек выстрелов в пункте, куда ворвалась группа его бойцов: «Горло было перехвачено радостью; вместе с заревом она пульсировала во мне, и казалось, кровь разносила ее во все уголки тела. В те минуты я впервые познал *жгучую радость* удара по врагу» (80, подчеркнуто нами. — С. Ф.).

Вспоминая о том, как, оказавшись в окружении и не получив еще приказа об отходе, он упорно искал пути эффективнейшего использования боевых возможностей своего батальона, Момыш-Улы неоднократно подчеркивает, что думалось одновременно о себе и о батальоне. «Впрочем, это тоже о себе» (197). И, цитируя пункт устава, предписывающий командиру говорить о своей части «я», объясняет: «Для меня это был не *параграф, а честь, совесть, творчество, страсть*. Как еще сказать? В мой батальон было воистину вложено все мое «я». *Это мое творение, это единственное, что я создал на земле*» (197, подчеркнуто нами. — С. Ф.). Так мог бы сказать художник о выношенной, любимой своей картине, писатель о своей «главной» (О. Берггольц), заветной книге. Перед нами творец, поглощенный решением труднейшей задачи — превратить семьсот необстрелянных людей глубоко мирных профессий в умелых, преодолевших страх, организованных, сокрушающих врага воинов. Это требует огромного напряжения, неустанной работы мысли, творческого поиска, железной дисциплины и требовательности, подчас переходящей в жестокость. Ее апофеоз — расстрел перед строем бойца, из трусости прострелившего себе руку. И все же мы не можем согласиться с участниками упомянутой выше дискуссии, которые обвинили героя Бека в том, что он «чрезмерно рационалистичен, одинок, душевно сух, постоянно стремится стоять над людьми, его окружающими»<sup>28</sup>. Материал повести противоречит этому утверждению. Повествование, ведущееся от лица главного героя, постоянно приобщает нас к его сомнениям, колебаниям, внутренней борьбе. Из главы «Судите меня!» мы узнаем, например, как мучительно трудно ему было подавить в се-

---

<sup>28</sup> Образ советского офицера. Отчет о дискуссии в Союзе советских писателей. «Знамя», 1945, № 1, стр. 202.

бе жалость к Барамбаеву, не дать себе помиловать труса приказом «отставить!»<sup>29</sup>.

Минуты высшей радости приносит Момыш-Улы ощущение слитности с людьми батальона, постепенно становящимися его истинными товарищами по оружию. «Это были чудесные минуты счастья, — говорит он, вспоминая, как они обменялись улыбками с Муриным, недавним аспирантом консерватории, прошедшим боевое крещение в наступательном бою, — счастья командира, когда ощущаешь себя слитым воедино с батальоном» (84). И смелое, связанное с огромным риском решение Момыш-Улы прорываться с залповым огнем винтовок (о котором речь пойдет ниже) продиктовано его стремлением не оплатить спасение батальона ни единой человеческой жизнью<sup>30</sup>.

Перед нами не сухарь, а человек, для которого война стала главным содержанием не только внешней, но и внутренней жизни, поглотила все его эмоции и сделала участие в ней основным критерием оценки людей.

В момент, когда после объявленной им ложной тревоги бойцы обратились в бегство и один лишь Блоха не только залег у пулемета, но и попытался вернуть к оружию побегавших бойцов, Момыш-Улы переживает глубокое потрясение: «Меня пронзила острая, как игла, любовь. Ни одну женщину я не любил так, как бегущего ко мне пулеметчика Блоху» (21). Поглощенность войной определяет все грани мировосприятия Момыш-Улы, специфическую «нацеленность» его чувств и мыслей. И природа на войне существует для него главным образом «функционально»: как бы ни был прекрасен лес, он кажется ему «отвратительным», если в нем может укрыться и сосредоточиться для атаки противник; и Руза становится «дрянной речонкой», если она удобна для вражеской переправы.

Такого рода отношение к природе, как и ко многим проявлениям «внеслужебного» человеческого бытия, не-

---

<sup>29</sup> «Человеческое кричало во мне ...прости!» (27); «Я убивал сына, но передо мной стояли сотни сыновей» (28).

<sup>30</sup> Это близко мотивам Огнева во «Фронте» Корнейчука, выдвигающего свой план внезапной для врага атаки на станцию Колокол, и Сабурова в «Днях и ночах» Симонова, переносящего атаку на захваченный фашистами объект на ночное время, чтобы избежать лишних жертв.



однократно встречалось в советской литературе начала 1930-х годов (вспомним, как Увадьев в «Соти» Л. Леонова ценил в лесу лишь материал для строительства, как не любил он «гульливую бабу» — весну, как техник Корнеев во «Времени, вперед!» В. Катаева не «успевал», поглощенный борьбой за рекорд, пережить уход жены) и еще ранее, в 1920-е годы, у так называемых «кожаных курток», подавлявших в себе естественные человеческие эмоции.

Но хотя элементы аскетического самоограничения несомненны у Момыш-Улы, его отличает от упомянутых героев творческое начало. Он не просто фанатически одержим делом, а *вдохновенно* творит его. Концентрация воли и разума, страсти и сил на выполнение жизненно важного для страны, для народа и тем самым для самого героя дела рождает вершинный взлет его личности. В созидании победы вырастают ее творцы.

Этот аспект повести Бека: герой в его способности к творческому самопроявлению и росту — обнаруживает в ней сущностное сходство не с произведениями начала 1930-х годов о социалистической индустриализации, где производство иногда заслоняло человека, а с повестью Ю. Крымова «Танкер «Дербент»<sup>31</sup>. Бек развивает и обогащает именно ее традицию. При этом, если главное деяние героя Крымова механика Басова — пробуждение инициативы в команде танкера и тем самым превращение ее из «сброда» в творческий коллектив, то в повести Бека предметом изображения неоднократно становится именно самый процесс творчества.

Так, обдумывая прорыв из окружения, Момыш-Улы отказывается от традиционных решений. Он не идет на штыковую атаку, так как при этом неизбежно погибнут люди, прикрывающие отход. «А что, если действовать иначе? А что если? Нет, это страшный риск. Это не содержится ни в одном уставе, ни в одном наставлении» (217). Творческая мысль командира находит выход. Построив батальон огромным ромбом, поместив в его середину все повозки, пушки, раненых, с винтовками на перевес, регулярным залповым огнем семисот винтовок прижав врага к земле, он прорывается через шоссе.

---

<sup>31</sup> На преемственную связь проблематики этих повестей справедливо обратил внимание М. Кузнецов в своей книге «Пути развития советского романа».

Отвечая на анкету журнала «Вопросы литературы», А. Бек подчеркнул, что его как писателя «всегда притягивали, волновали люди творчества, творческой страсти» и «особенно близким» ему оказался не нашедший воплощения даже у любимых им авторов книг о войне — Л. Толстого и Э. Хемингуэя «мотив творчества на войне»<sup>32</sup>.

Вершинным проявлением подобного «творчества на войне» стала для него деятельность генерала Панфилова, которой и в книгах I и II «Волоколамского шоссе», созданных в 1943—1944 годах, и в их продолжении — повестях «Несколько дней» и «Резерв генерала Панфилова», написанных через много лет и вышедших в 1960 году, принадлежит немалое место.

Мыслящий широко, масштабно и в то же время не упускающий из виду ни одной частной операции, тщательно продумывающий их и извлекающий опыт из каждого сражения, Панфилов под пером Бека раскрывается более всего в творческих поисках и находках. Смело опроверкивая шаблоны, выходя далеко за пределы буквы уставов, он в соответствии с условиями подмосковных сражений осени сорок первого года создает подвижные узлы сопротивления, опорные пункты борьбы, умело маневрирует, руководит войсками так, что «витки панфиловской спирали» постоянно оказываются на пути у рвущихся к столице фашистских войск.

Полководец «огневского» типа, он в ходе боев непрестанно учится: «Мои войска — это моя академия» (226). По справедливому наблюдению Момыш-Улы, то, что сегодня «казалось счастливой случайностью... завтра Панфилов применял как обдуманый, осознанный тактический прием» (229).

Творческое начало, умение анализировать, дерзкую инициативу он настойчиво воспитывает у командиров и бойцов, и успехи Момыш-Улы раскрываются в повести и как плод творческой учебы у Панфилова. В то же время подлинная гуманность, такт, жадный интерес к лю-

---

<sup>32</sup> Литература великого подвига. Сборник ИМЛИ АН СССР. М., 1970, стр. 19.

Людам творческого подвига посвящены и другие повести А. Бека — довоенные «Курако» и «Тимофей — открытое сердце» и вышедшая в 1956 г. и раскрывающая психологию технического творчества «Жизнь Бережкова».

дям делают Панфилова человеком, полностью лишенным функциональной ограниченности. Эпизоды повести, где Панфилов учит Момыш-Улы выдержке, уважению к личности бойца, терпимости, убеждают в том, что автор именно в генерале Панфилове воплощает свой эстетический идеал. Это — не человек, видящий в других лишь слепое орудие для реализации своих замыслов, а творец, стремящийся дать простор творческому началу и в других. Центральный же герой повести предстает в постепенном и очень нелегком обретении этих качеств.

Сугубо профессиональные проблемы, по справедливому замечанию В. Синенко, наполняются при этом нравственным содержанием.

«Конфликт героя с собой, со своей неопытностью, прямолинейностью составляет драматический нерв всего произведения, сообщаящий ему психологическую остроту»<sup>33</sup>. Кстати, процесс этот еще более интенсивно разворачивается в повестях Бека шестидесятого года, где герой чаще обнаруживает самокритичность<sup>34</sup>, а некоторые ситуации (как, например, помилование дрогнувшего в бою Зуева) явно полемичны по отношению к повести военных лет и ощутимо несут в себе эволюцию взглядов автора.

Да, Момыш-Улы несомненно не «идеальный» герой. Авторский эмоциональный тон в ряде эпизодов настраивает читателя на критическое отношение к нему.

Но «острые углы» его натуры: недостаток гибкости, подчас — неоправданная резкость, как и огромная степень его поглощенности «батальной» стороной войны, — не дают, на наш взгляд, основания для той уничтожающей характеристики, которую он получил в монографии И. Кузьмичева.

Из обращенного к бойцам призыва Момыш-Улы: «Убей того, кто хочет убить тебя!» и комментария к нему: «Я стремился возбудить и напрячь его (инстинкт сохранения жизни. — С. Ф.) для победы» (107) критик делает вывод, что «Момыш-Улы в своем объяснении родины обратился к биологическому инстинкту и оставил в

---

<sup>33</sup> Проблемы жанра и стиля. Уфа, 1970, стр. 90.

<sup>34</sup> «Разумеется, моя резкость была недопустима... несдержанность — мой недостаток», — говорит он (стр. 324).

стороне человека как совокупность общественных отношений, как человека социалистической эпохи. Его «педагогикой» в сущности мог бы воспользоваться и фашистский офицер»<sup>35</sup>.

Чувство меры здесь явно изменило критику, и причиной этого является, как нам представляется, игнорирование стилевой манеры писателя: отказ от *выражения* чувств критик отождествил с отсутствием этих чувств.

Бек, как и Шолохов, Твардовский, Симонов, Овечкин, резко выступает против тенденций облегченно-поверхностного, «беллетристического» изображения войны, которые в предвоенные годы проявились во многих стихах и песнях, сценариях и романах.

Встречалось оно и в некоторых произведениях военных лет. Неправдоподобно легко совершали свои подвиги герои повестей Ф. Панферова «Своими глазами», Ю. Либединского «Гвардейцы». Даже в книге Л. Соловьева «Иван Никулин — русский матрос», в основу которой легли реальные факты, они излагаются подчас крайне облегченно: «Бой длился всего полчаса — беспримерный бой двадцати пяти моряков против большого немецкого отряда, вооруженного до зубов. Шестьдесят восемь немцев лежали, успокоенные навек, двенадцать сдались в плен, остальные разбежались».

Моряки в этом бою потерь не имели, — вот разве Фомичев вывихнул большой палец на руке, когда хватил с плеча в висок своего немца»<sup>36</sup>.

Не подобное ли шапкозакидательство высмеивает Твардовский, предлагая заключить рассказ о бое в болоте тем, как Теркин «русской ложкой деревянной восемь фрицев уложил!..»? С тенденцией подобного изображения войны резко полемизирует устами своих героев и А. Бек. «Встретили не грудью, а огнем, пушками» (97), — язвительно исправляет Панфилов рапорт командира. «Это только в рассказах для легкого чтения... Ура! — и немец побежал» (166).

Рассказ об истории своего батальона Момыш-Улы начинает словами: «Не ведая страха, панфиловцы рвались в первый бой... так пишут ефрейторы от литерату-

<sup>35</sup> И. Кузьмичев. Жанры русской литературы военных лет. Горький, 1962, стр. 343.

<sup>36</sup> Л. Соловьева. Иван Никулин — русский матрос. Быль. М., 1943, стр. 24.

ры». (12). Перечень подобных высказываний легко продолжить.

Но говоря о демонстративной трезвости в изображении войны (ей, на наш взгляд, служит и подчеркнутая «приближенность к прототипу, ...тяга к документальному правдоподобию», которую критики также ставили в вину Беку<sup>37</sup>), о скупом психологизме Бека (и Симонова), об их частом отказе от изображения импульсов поступков героев, следует, как нам представляется, объяснять это не только полемикой с облегченностью и отталкиванием от риторики, но и еще одним обстоятельством, связанным со сдвигами в сознании народа.

Если в двадцатых и начале тридцатых годов, когда еще не сложилась окончательно и не стала господствующей социалистическая система ценностей, разговоры о самом главном: революции, целях гражданской войны, смысле коллективизации, иногда (как, например, в речи Давыдова на собрании в «Поднятой целине») прямая агитация были необходимы для воспитания и для самовоспитания масс, то в годы войны с фашизмом, когда уже сформировалось и ярко проявило себя социалистическое самосознание народа, возникла объективная предпосылка для того, чтобы многое ушло в подтекст, в «подводную, по словам Хемингуэя, часть айсберга».

Люди единого социалистического мироощущения понимают друг друга с полуслова, и Бек, как и Симонов, ощущает своих героев людьми, преданность которых родине не нуждается в словесном подтверждении — о ней говорят поступки.

Сама сдержанность в выражении гражданских эмоций у Момыш-Улы иногда свидетельствует о силе его патриотического чувства. «Разрешите не употреблять выражений вроде: Родина повелела. Родина потребовала. Я хочу быть скупым на слова, когда речь идет о любви к родине» (91).

«Да, это в черте характера моего народа — стесняться высоких слов о самом высоком»<sup>38</sup>, — скажет об этом свойстве советского человека в одной из своих статей и В. Кожевников.

---

<sup>37</sup> Образ советского офицера. Отчет о дискуссии в Союзе советских писателей. «Знамя», 1945, № 1, стр. 203.

<sup>38</sup> В. Кожевников. Огненные годы. М., Воениздат, 1962, стр. 313.

Утверждая, что герои повести А. Бека «повернуты к читателю лишь одной стороной: боятся они врага или нет», что «автор не учитывает морального, идейного фактора»<sup>39</sup>, И. Кузьмичев явно игнорирует именно этот естественный для героев и потому не требующий словесных подтверждений характер их мышления.

«О родине, о Москве ничего не было сказано в нашем разговоре, — свидетельствует герой, — но это стояло за словами, это жило в каждом из нас» (107).

По этим же соображениям от выражения патристических чувств отказывается Сабуров («Дни и ночи» К. Симонова) в минуты, предшествующие началу ночного боя: «...он молча сунул им (Гордиенко и Парфенову, которые одновременно с ним поведут группы бойцов в атаку. — С. Ф.) в руки по одной папиросе, а третью стиснул зубами сам... Что можно было сказать им? Чтобы они шли вперед? Они это знали. Чтобы они не боялись смерти? Они все равно ее боялись, так же, как и он. Сказать им, что взять эти три дома нужно, очень нужно?.. Но если бы это не было очень нужно, — разве могли бы люди в крошечной темноте идти сейчас на неизвестность и смерть? ...И вместо всех этих слов он быстрым движением молча притянул к себе за плечи... Гордиенко и ...Парфенова, притиснул их к себе сразу обоих своими длинными узловатыми руками и так же молча отпустил их»<sup>40</sup>.

Очень близко к этому раздумье героя повести В. Овечкина «С фронтовым приветом» в минуты перед атакой: «Что им говорить?... Что, несмотря ни на что, надо добежать, потому что никак иначе не доберешься до гитлеровцев, не желающих сдаваться? Тоже знают. Такая она и есть война»<sup>41</sup>.

Может быть, в конкретном художественном воплощении этой тенденции ее создатели кое в чем утратили чувство меры, но сама тенденция бесспорно плодотворна. Две матери не станут говорить друг другу о любви к своим детям — эта любовь настолько родово присуща им, что она подразумевается в любом разговоре о детях,

---

<sup>39</sup> И. Кузьмичев. Указ. работа, стр. 343.

<sup>40</sup> К. Симонов. Дни и ночи. Избранное. М., «Советский писатель», 1948, стр. 31. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

<sup>41</sup> В. Овечкин. С фронтовым приветом. Повести и рассказы. М., «Молодая гвардия», 1953, стр. 231.

даже если он полон обиды. Любовь к социалистической Родине так же органично присуща советскому человеку, и отказ от ее прямого выражения в речи героев оказывается иногда художественным приемом, еще эффективнее утверждающим это чувство, чем громкие слова о ней. Авторский «угол зрения» принимает это как нечто данное, как исходную позицию, с которой, собственно, начинается дифференциация героев.

В искусстве вообще важнее не те слова, которые произносят герои, а то, что они думают и чувствуют, произнося эти слова. Со времени чеховской «жарищи в Африке» это стало бесспорным завоеванием в мировом реалистическом искусстве.

Разумеется, стиль скупого психологизма и подчеркнуто трезвой реалистичности, «непатетическое направление», как его позже назовут, был не единственным в прозе военных лет. Наряду с ним успешно развивалось героико-романтическое направление, ярко представленное «Непокоренными» Б. Горбатова, «Радугой» В. Василевской, «Взятием Великошумска» Л. Леонова, новеллами Л. Соболева, В. Каверина, В. Катаева и других. Полемика этих стилевых направлений оказалась плодотворной как для литературы военного четырехлетия, так и для последующего развития литературы о войне<sup>42</sup>.

Повесть А. Бека завоевала заслуженное признание в нашей стране и далеко за ее пределами. К. Симонов, восхищаясь ее «непобедимой точностью, ее железной достоверностью», называет ее «одной из самых лучших книг о войне в нашей литературе»<sup>43</sup>. В. Субботин пишет о признании этой «умной, точной, правдивой книги» в странах Европы и на далекой Кубе<sup>44</sup>.

Слова из письма Беку переводчика повести на чешский язык Яна Морена 12/IV—1944 г.: «Эта книга должна объяснить заграничному читателю многое из *психической структуры* и жизни тех, которые спасли мир»<sup>45</sup>,

<sup>42</sup> О роли этих стилевых тенденций в литературе 1946—1953 годов см. нашу главу «Литература послевоенных лет» в т. III «Истории русской литературы». «Наука», 1968.

<sup>43</sup> К. Симонов. Об Александре Беке. «Литературная Россия», 11 января 1963 г.

<sup>44</sup> В. Субботин. Стрела Волоколамского шоссе. «Литературная газета», 7 февраля 1963 г.

<sup>45</sup> Цит. по кн. О. Грудцовой «Александр Бек». Критико-биографический очерк. Л., «Советский писатель», 1967. (Подчеркнуто нами. — С. Ф.).

на наш взгляд, убедительно свидетельствуют о возможностях стилевого направления, представленного Беком. Нельзя не отметить, что В. Перцов еще в 1946 году, резко и, как мы могли убедиться, не всегда заслуженно критикуя Бека за то, что он «запер бессмертную душу героя в тупик «функциональной схемы», в то же время высказал догадку о будущих судьбах этой тенденции: «Но «функциональное» течение» в нашей литературе кажется мне неизбежной издержкой на пути к ее идейному и художественному прогрессу, а не движением в сторону»<sup>46</sup>.

Действительно, в решении современной литературой сложнейшей, новаторской задачи создания героя, чьи духовные потенции реализуются прежде всего в деле его жизни, обогащаются в нем и в то же время пронизывают все стороны его бытия, немалую роль играют те произведения военных и первых послевоенных лет, в которых художественно исследуется органичное, сопровождающееся полной самоотдачей выражение личности в труде, ставшем истинным призванием человека. Чем более человек утверждает себя в труде-творчестве, живет им, растет в нем, тем более исчезает средостение «человек — дело» и становится возможным постижение главного в человеке именно через его профессию.

Своеобразный вклад в решение этой задачи внесла В. Панова своей повестью «Спутники», которая принесла ей огромную и заслуженную известность. Взглянем с точки зрения интересующей нас проблемы на одну из героинь повести — хирургическую сестру Юлию Дмитриевну.

Посвященная ей глава повести открывается по-пановски будничной фразой: «Сестра Смирнова забыла вложить мадрен»<sup>47</sup>. Но губы, произносящие эти слова, сжимаются так «многозначительно», шприц, оставленный без мадрена, демонстрируется так «торжественно» и столь бесплодными оказываются попытки отвлечь Юлию Дмитриевну от случившегося, что становится ясно: в работе — весь смысл ее жизни. Выразительными штрихами

---

<sup>46</sup> В. Перцов. Подвиг и герой. Этюды о советской литературе. М., «Советский писатель», 1946, стр. 82—83.

<sup>47</sup> В. Панова. Собр. соч. в 5 томах, т. 1. Л., «Художественная литература», 1969, стр. 70. В дальнейшем страницы указываются в скобках.



Панова показывает, что в этой сфере для героини нет ничего мелкого, несущественного. Так, в момент погрузки оборудования и медикаментов она уносит в вагон-аптеку свертки с бинтами и ватой «с алчным видом» (35). Обо многом говорит эта «алчность» у бескорыстнейшей Юлии Дмитриевны.

Но не столько в *отношении* к труду обнаруживается главное в ней, сколько сам этот труд своеобразно формирует ее личность, выявляет и совершенствует лучшее в ней. Вдохновение, которое неизменно охватывает Юлию Дмитриевну за хирургическим столом, обнажает тот драгоценный сплав самоотверженности и скрупулезности, воли и душевности, который скрывается за ее непривлекательной внешностью и угловатыми манерами.

Наследуя и развивая чеховские традиции, Панова плодотворно использует прием изображения людей и событий через их восприятие тем или иным героем. Этим она не только обогащает характеристику героя, чьи дела оказывают воздействие на мысли и чувства окружающих, но и характеризует тех, чьими глазами воспринимаются эти поступки. Первый и, может быть, единственный раз в жизни случай столкнул псковского профессора-хирурга со странной хирургической сестрой. Кругом рвутся снаряды, пылает вокзал, стекла в операционной вылетают от близких разрывов, но каждый жест ее исполнен торжественной значительности: «Юлия Дмитриевна облачила профессора в халат ...Красивый старик, похожий на актера, недоуменно взглянул в ее довольное лицо... Но через две минуты он понял ее. Она священнодействовала. Ее не надо было ни о чем просить, она не нуждалась ни в какой подсказке» (85). Одухотворенная слитность с делом, ставшим «ее жизнью, ее душой, ее руками», порождает ясность мысли, ловкость движений, остроту взгляда: «С первого взгляда она увидела, что ногу придется ампутировать, увидела раньше, чем профессор» (86). Выразителен и богат подтекстом эпизод, завершающий главу о Юлии Дмитриевне. Что-то величественное появляется в обычно краснолицей и нескладной женщине, когда после трехсуточного дежурства (за время которого сменилось трое хирургов) она «прямая и торжественная» идет по перрону. Начальник поезда Белов «отдал ей честь. Она снисходительно улыбнулась и прошла. — А вот это, — сказал доктор, глядя ей

вслед, — пожалуй, знаете, самое ценное, что есть у нас в поезде» (90).

Так творческое самораскрытие в деле-призвании растит гордое человеческое достоинство и определяет место человека в коллективе.

Почти одновременно с Юлией Дмитриевной в советскую и мировую литературу вошел воспетый Э. Казакевичем во вдохновенной повести-поэме «Звезда» разведчик Травкин со своей полудетской мечтой о превращении в «говорящего грача» и страстным, объединяющим автора и героя убеждением: «так стоит жить!»

Героев этих повестей, равно как и летчика Маресьева из «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого, который, по собственному признанию, «болен воздухом» и свое возвращение к жизни мыслит только за штурвалом самолета, отличает высокая одержимость делом, представляющимся им самым главным на земле, важнейшим для исхода исторической битвы.

## 2. МАСШТАБ МЫШЛЕНИЯ ГЕРОЯ

Высокая нравственная взыскательность героя к себе — одна из устойчивых и плодотворных традиций русского критического реализма, воспринятая и развиваемая реализмом социалистическим. Но если герой русского романа XIX века «удивил мир небывалой в западных литературах постановкой всех проблем человеческой истории как глубоко личных проблем, им самим выстраданных»<sup>48</sup>, то герой советской литературы не просто остро откликается на все проблемы времени, болеет всеми его «проклятыми вопросами», а в целеустремленном преобразовании действительности и самого себя несет полную меру ответственности за характер, направление и темп исторического развития. Такое отношение к истории с особой остротой и обнаженностью проявилось в суровейших испытаниях войны. И некоторые писатели в полном соответствии с исторической правдой наделили своих героев широтой мышления, чувством личной причастности к ходу войны и глубокой ответственности за все, с ним связанное.

В повести Гроссмана комиссар Богарев, недавний профессор марксизма-ленинизма, в самой системе мышления фашистов открывает закономерность их поражения: «Они планируют мелочи и детали, но они мыслят в двух измерениях. Законы исторического движения в на-

---

<sup>48</sup> Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Л., «Советский писатель», 1967, стр. 75.

чатой ими войне не познаны и не могут быть познаны ими...»<sup>49</sup>.

Так, естественно, не могли рассуждать герои Твардовского, Горбатова, Шолохова, но широта мышления и чувство ответственности за историю присущи и им.

«Воевать мы с тобой, мистер, как следует еще не научились»<sup>50</sup>, — с болью и сарказмом говорит Лопехин Стрельцову.

Симоновский же Сабуров не прощает себе того, что, осознавая приближение войны, он после службы в армии уволился в запас.

«Дни и ночи», первое крупное прозаическое произведение Симонова, написанное им в промежутке между боями<sup>51</sup>, несет на себе следы очерковости, хроникальности, ученического следования толстовской традиции.

Но, несмотря на это, повесть не только произвела сильнейшее впечатление на читателей-фронтовиков, вызвала огромный международный резонанс, но и до сих пор не утратила силы своего эмоционального и интеллектуального воздействия<sup>52</sup>.

Резкающую роль в этом играет, конечно, обжигающая правда войны, которую несут запечатленные Симоновым семьдесят дней и ночей сталинградского сражения.

Но думается, что сохранение силы воздействия этой далекой от художественного совершенства повести связано и с другими обстоятельствами. Это, во-первых, общая концепция войны, сложившаяся у Симонова в те годы и содержащая в себе существенные элементы сегодняшней, глубоко современной оценки писателем собы-

---

<sup>49</sup> В. А. С. Гроссман. Годы войны. М., ГИХЛ, 1946, стр. 10.

<sup>50</sup> М. Шолохов. Они сражались за Родину. Роман-газета, 1959, № 1, стр. 10.

<sup>51</sup> «Три четверти книги были написаны в паузу перед Курской дугой, остальное же пришлось лихорадочно дописывать между четырьмя поездками на фронт» (К. Симонов. Книги, написанные и ненаписанные. «Вопросы литературы», 1973, № 1, стр. 154).

<sup>52</sup> См.: Писатели в Отечественной войне. Письма читателей. М., Гослитиздат, 1946, стр. 97; «Литературная газета», 23 июня 1945 г.; Советская литература на международной арене. «Новый мир», 1947, № 3, стр. 165; «Комсомольская правда», 19 сентября 1973 г. Зарубежные, в частности американские, читатели называют «Дни и ночи» удачным произведением о Второй мировой войне, отмечают его правдивость, простоту и человечность, утверждают, что оно «объяснило им русских» (ЦГАЛИ, ф. 1814, оп. 1, ед. хр. 784, 793, 936, 1016).

тий тех лет; во-вторых, это характер и ориентированность мировосприятия героя, через которого эта концепция выражается.

Особенностью повести «Дни и ночи» является то, что при нарочитой скупости рисунка, очерковости повествования, полном отсутствии лирических отступлений и пейзажа мы все время ощущаем предельную близость автора и героя. В основе ее немало конкретных фактов биографического характера. Д. Ортенберг, например, вспоминает реакцию Симонова на их приземление летом 1942 года за Волгой, в восьмидесяти километрах восточнее Сталинграда. «Эльтон и Баскунчак», — продекларировал Симонов. Он вспомнил, как зубрили эти названия в школах на уроках географии, и несколько позже, — «Горькие мысли: — куда загнали?»<sup>53</sup>. Подчеркнутые нами слова, вызванные тем же, что у Симонова, строем чувств, произнесет на первых страницах повести ее герой Сабуров. Опубликованное в книге Симонова «Разговоры с товарищами» письмо к Шепете — прототипу Ани Клименко — воскрешает обстоятельства их знакомства на пароме (о котором вспоминает и присутствовавший при нем Д. Ортенберг), совпадающие со сценой знакомства Ани и Сабурова в повести.

Но существенным, на наш взгляд, является не совпадение биографий автора и героя, а та близость их мышления, которая создает интеллектуальную атмосферу произведения. Критик П. Громов еще в 1945 году справедливо отметил, что «с первых же страниц романа»<sup>54</sup> Симонов вводит читателя в атмосферу интеллектуальной жизни своих героев»<sup>55</sup>.

Исследователь повестей о войне Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Быкова и др., созданных в 1950—1960-е годы, Н. Лейдерман обоснованно констатирует присущую многим из них концентрацию авторской позиции в поступках и размышлениях героев, «растворение автора в

---

<sup>53</sup> Д. Ортенберг. Фронтовые поездки. «Вопросы литературы», 1972, № 5, стр. 182.

<sup>54</sup> «Дни и ночи» первоначально задумывались как роман: в архиве Симонова (ЦГАЛИ) хранится машинописный вариант произведения с таким жанровым обозначением, он состоит из четырех частей, вдвое превосходящих повесть по размеру.

<sup>55</sup> П. Громов. Герой и время. Л., «Советский писатель», 1961, стр. 81.

своим главным героем»<sup>56</sup>. Элементы такого «растворения» содержатся уже в повести «Дни и ночи», где автор «отдает» герою свой взгляд на происходящее, свои раздумья, сомнения, оценки, и именно это рождает ощущение скрытого лиризма при абсолютной внешней объективности повествования. Причем, если «диалектика мысли», которая, по точному наблюдению М. Кузнецова, была в повести «Волоколамское шоссе» «основой основ и сюжета, и характера»<sup>57</sup>, — это главным образом диалектика именно командирской мысли, напряженных поисков решения той или иной боевой задачи, то мысль симоновского Сабурова выходит далеко за пределы проблем стратегического и тактического характера.

Этот немногословный, мужественный и глубоко чувствующий человек думает о просчетах, допущенных в подготовке к войне и на первом ее этапе<sup>58</sup>, о недооценке противника, «зря нарытых окопах и рвах»<sup>59</sup>, об ответственности оставшихся в живых перед памятью погибших (213), о том, что он и его товарищи по оружию после войны «все понемножку, так или иначе», будут «учителями истории» (211).

В не вошедшей в повесть главе, посвященной прошлому Сабурова, также акцентируется дорогая автору кровная заинтересованность героя во всем, что происходит в стране, осознание угрозы войны и органическая настроенность на ее волну. Это ощущается даже в критериях, с которыми Сабуров в предвоенные годы подходил к людям: «огорчался, когда люди мало читали, и злился, когда не крепко дружили, и приходил в ярость, когда не держали своего слова»<sup>60</sup>. Здесь в равной степени выразителен и тип пороков, которые не приемлет герой, и градация его эмоций в отношении к ним.

---

<sup>56</sup> Н. Лейдерман. Современная художественная проза о Великой Отечественной войне. Пособие по спецкурсу, ч. I. Свердловск, 1973, стр. 83, 84.

<sup>57</sup> М. Кузнецов. Советский роман. М., АН СССР, 1963, стр. 206.

<sup>58</sup> Сходные раздумья мы обнаруживаем и в сценарии «Смоленская дорога», написанном в 1944 году Симоновым в соавторстве с В. Пудовкиным, и в романе «Живые и мертвые», опубликованном в 1959 г.

<sup>59</sup> К. Симонов. Избранное. М., «Советский писатель», 1948, стр. 54. Далее страницы указываются в скобках.

<sup>60</sup> Литературное наследство, т. 78, ч. I. М., «Наука», 1965, стр. 73.

При беспрецедентном напряжении боев в Сталинграде, в которых Сабуров активнейше участвует (достаточно вспомнить три его ночных рейда под откосом, у захваченного немцами обрыва, к отрезанному полку Ремизова или штурм домов), он очень часто предстает в повести в состоянии раздумья. Окружающим это кажется подчас даже неестественным: «Ты чего угрюмый сегодня?.. — Нет, я не угрюмый. Просто думаю» (118). — «Чего грустил? — Я не грущу, я просто думаю. Он (Сабуров. — С. Ф.) рассмеялся. — Почему у нас если кто-нибудь задумается, считают, что он грустит?» (213). (Это перекликается с диалогом Момыш-Улы с коноводом Синченко: «...не мешай! — Чего заладили: не мешай и не мешай! А сами полный день ничего не делаете. — Я думаю. Понял? Ду-ма-ю. — Разве можно так много думать?»).

«Ему хотелось, — характеризует Симонов состояние героя накануне ночной разведки, — поскорей покончить с последним сегодняшним делом и остаться хотя бы на полчаса одному со своими мыслями» (119—120).

Мотивируя внешнюю суховатость Сабурова, Симонов пишет: «Сабуров не принадлежал к числу людей, молчавших от угрюмости или из принципа; он просто мало говорил, и потому, что почти всегда был занят службой, и потому, что любил, думая, оставаться со своими мыслями наедине, и еще потому, что, попав в компанию, предпочитал всегда слушать других...» (50).

В подтексте этого комментария — несколько наивная попытка оправдать «недовыраженность» психологии героя замкнутостью его характера.

Литературная неопытность рождает обнаженность приема: часто Симонов, вместо того чтобы через своеобразие движения сабуровской мысли воспроизвести неповторимость его духовного склада, просто фиксирует мысль героя о событиях (поэтому применительно к нему особенно часто повторяется слово «подумал») или выводы, которые он делает из тех или других фактов (из того, например, что и при резко ухудшившемся положении в Сталинграде штаб армии не изменил местоположения (85), или из того, «что вдруг из Сталинграда в самые горячие дни человека брали в Академию связи, несмотря на кажущуюся на первый взгляд ненужность этого» и в этом «было ощущение общего громадного хода вещей, который ничем нельзя было остановить» (87).

Недостаточное исследование диалектики души героя и большая насыщенность повести событийным материалом ведет к тому, что «Дни и ночи», по симоновской, не очень точной и впоследствии комментировавшейся им классификации, пожалуй, можно скорее отнести к разряду «повестей-событий», чем «повестей-судеб»<sup>61</sup>.

Но не следует забывать о том, что эти события окрашены восприятием умного, аналитичного, в высшей степени наделенного чувством причастности к истории героя. И если внешний, событийный сюжет выстраивается в повести как выражение объективного течения жизни, то интеллектуальную атмосферу «Дней и ночей», включающую читателя не только в ситуацию, но и в ее историческое осмысление, создает именно активное раздумье героя (и «растворенного» в нем автора) над происходящим. Вне этого сюжет утрачивает свою содержательность. В этом убеждает неудача фильма «Дни и ночи» (первоначально его сценарий назывался «70 дней»<sup>62</sup>, в котором верность суровой правде первоисточника не сопровождается анализирующей мыслью. Сабуров совершает поступки, страдает и радуется, но не осмысливает природы происходящего. Из трех времен в фильме есть лишь одно — настоящее. Есть повседневный массовый подвиг Сталинграда, но нет интеллектуальной и нравственной высоты, на которую поднялся народ и Сабуров как человек глубокого народного мироощущения. В повести же это постоянно звучит в подтексте, а иногда прорывается и на поверхность в объединяющем Сабурова с другими героями восприятии войны в себе и себя в войне: «И было в его невеселых мыслях то особенное упрямство, свойственное русскому человеку, не позволявшее ни ему, ни его товарищам ни разу за всю войну допустить возможность, при которой не будет этого «обратно» (8). Ощущение это предельно обостряется именно в Сталинграде, находя выражение в овладевшем Сабуровым чувстве, что «если немцы возьмут город, то значит, он непременно умрет, и если он не даст им этого сделать, то, может быть, выживет» (8). И то, что «все русские города

---

<sup>61</sup> К. Симонов. Перед новой работой. «Вопросы литературы», 1961, № 5. В этой статье им, правда, подвергаются такой классификации не повести, а романы, но «Дни и ночи», как мы уже отмечали, первоначально создавались как роман.

<sup>62</sup> ЦГАЛИ, ф. 14, оп. 1, ед. хр. 936.



стояли ...на западных берегах рек... И все их было трудно защищать... и все их будет трудно брать обратно (18) — воспринимается им как личное его несчастье.

Повесть «Дни и ночи» занимает в творчестве Симонова значительное место. Сам он неоднократно признается в особой привязанности к ней. «Если говорить о книге, которую я с наибольшим удовольствием перечитываю, — сказал он в интервью в 1973 году, — это «Дни и ночи». У меня даже возникает удивление и желание самого себя похвалить: «смотри, мол, как я тогда, во время войны, писал»<sup>63</sup>.

Трилогия Симонова («Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются», «Последнее лето»), минуя роман 1952 года «Товарищи по оружию», судьбы многих героев которого (Синцова, Артемьева, Маши, Нади, Козырева) в ней продолжают, суровой неприкрашенностью правды о войне и некоторыми гранями облика и судьбы героев восходит именно к повести «Дни и ночи».

Когда, прибыв в Сталинград, Синцов вспоминает о батальоне, которым он здесь командовал до ранения, о трех домах и ночном путешествии «под обстрелом вдоль берега три километра туда и обратно»<sup>64</sup>, мы узнаем, что между годами сорок первым («Живые и мертвые») и сорок третьим («Солдатами не рождаются») у него были дни и ночи сорок второго года, известные нам по судьбе Сабурова.

«Между «Днями и ночами» и трилогией, — свидетельствует Симонов, — нет никакой внешней связи, *но в «Днях и ночах» многое заложено*, — взять, например, хотя бы историю с Бабченко, — о чем мне пришлось самым серьезным образом размышлять, когда я писал трилогию»<sup>65</sup>.

В конфликте Сабурова и Бабченко сталкиваются два типа мышления и соответственно два подхода к войне и к людям — творческий, активно-гуманистический и исполнительски-бездумный. Подполковник Бабченко — человек, отнюдь не чуждый советскому складу жизни и морали. Напротив, он предан Родине, храбр и дисципли-

---

<sup>63</sup> «Вопросы литературы», 1973, № 1, стр. 172.

<sup>64</sup> К. Симонов. Солдатами не рождаются. М., «Советский писатель», 1964, стр. 229—230.

<sup>65</sup> «Вопросы литературы», 1973, № 1, стр. 172. (Подчеркнуто нами. — С. Ф.).

линирован. Но догматическая ограниченность и полное равнодушие к людям приводят к тому, что стиль его командования становится объективным препятствием на пути к победе.

В отношении к Бабченко отчетливо обнаруживается деятельный гуманизм героя «Дней и ночей» и его государственное, творческое отношение к войне. Для него решительно неприемлема формула Бабченко: «Я не думаю и вам не советую. Приказ есть? Есть. А думать завтра будем, когда выполним» (29). Бабченко же столь же чужда и враждебна потребность Сабурова осмысливать происходящее. Направляя Ванина комиссаром в сабуровский батальон, он предупреждает его: «Он воюет не плохо, *но* любит порассуждать» (выделено нами. — С. Ф.).

С первых же страниц повести Симонов подчеркивает реакцию Сабурова на стиль руководства командира полка. Сабурова злит, что Бабченко после восьми суток непрерывных боев будит его ночью только потому, что не любит, «чтобы подчиненные спали тогда, когда он сам не спит» (49). Неприязнь к Бабченко обостряется, когда тот не находит ни единого живого, человеческого слова для пришедшего к нему проститься перед отъездом в академию Еремина. Но наиболее остро конфликтность этих двух типов участия в войне проявляется в эпизоде штурма склада, когда Бабченко отменяет трезвое решение Сабурова отложить на несколько часов (до темноты) контратаку, чтобы избежать лишних потерь. Исходя из буквы (именно из буквы, а не из смысла) приказа «Ни шагу назад!» он вновь и вновь поднимает бойцов в бесплодные атаки, нанося этим непоправимый ущерб батальону. Облегчение, которое не может не испытать Сабуров в момент смерти Бабченко за мгновение до очередной атаки, свидетельствует о крайней остроте этого «внутреннего» конфликта.

Не занимающий значительного места в «Днях и ночах», он по своему характеру представляется нам принципиально важным для дальнейшего развития метода советской литературы. В обществе, целью которого является расцвет человека, отношение к ценности человеческого существования становится одним из главных критериев личности. Поэтому, зародившись в литературе военных лет, конфликт этого типа занимает все большее место в воплоще-

нии темы войны советской литературой последующих периодов. Его традиции находят продолжение в гуманистической проблематике современных книг о войне Ю. Бондарева, Г. Бакланова, А. Крона, В. Быкова, самого Симонова<sup>66</sup>. Наиболее обнаженно ее несут раздумья Серпилина в романе «Солдатами не рождаются» о значимости человеческой жизни, цене победы и ответственности командира.

Если событиями своей военной судьбы Сабуров в известной мере предвосхищает Синцова из современных романов Симонова, то в его интеллектуальном складе содержится первый росток серпилинского характера. Конечно, масштабы этих образов несоизмеримы. Романы Симонова отличает от его первой повести ощутимо возросший уровень человековедения, нерасторжимость сплава анализа исторического процесса и исповеди человеческого сердца, мастерство, при котором писательская мысль уже не опережает образ, события не заслоняют чувств, мышление героев обретает неповторимую индивидуальность, характеры обнаруживают способность к саморазвитию. Образ Серпилина, жизненный опыт и миропонимание которого соответствует цельной концепции войны, сложившейся у Симонова<sup>67</sup>, стал, по нашему убеждению, эстетическим открытием, этапным не только для творчества Симонова, но и для советской литературы шестидесятых годов.

Но некоторые элементы «серпилинского» сочетания деятельного и мыслительного начал, которое усиливает проблемность повествования, содержатся в образе Сабурова, и то, что носителем их является не выдающийся, как Серпилин, а *рядовой* герой, представляется нам в высшей степени характерным именно для литературы периода Великой Отечественной войны.

Обращаясь к опыту войны через двадцать лет после ее завершения, Симонов писал: «Часто говорят, что война

---

<sup>66</sup> Их содержательный и проблемный анализ дает А. Бочаров в своей книге «Человек и война. Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне». М., «Советский писатель», 1973.

<sup>67</sup> «Нельзя писать о падении Берлина, забыв о Минском шоссе сорок первого года, — сказал он, выступая в апреле 1965 года на Пленуме комиссии по военно-художественной литературе Союза писателей, — и нельзя писать об обороне Бреста, не держа в памяти штурма Берлина, хотя павшие в сорок первом так и не узнали об этом» (архив К. М. Симонова).

не оставляет времени для мыслей. Я очень точно помню, насколько интенсивной была умственная работа людей во время войны»<sup>68</sup>.

Подтверждение этому мы обнаруживаем во многих высказываниях и самохарактеристиках героев литературы 1941—1945 годов. «...то, что наши деды и отцы не додумали, приходится додумывать нам в самый короткий срок, иной раз — между двумя фугасками»<sup>69</sup>, — говорит рассказчик и один из героев цикла А. Толстого «Рассказы Ивана Сударева». «Война учит очень многому... прежде всего познавать самого себя и... смысл жизни»<sup>70</sup>, — вторит ему раненый Колодкин из рассказа Ф. Гладкова «Малашино счастье».

«У них (тыловики. — С. Ф.), возможно, не было столько времени, как у нас, думать, — говорит один из героев повести В. Овечкина «С фронтовым приветом». — Они не лежали по полгода в окопах: полгода перед тобою один и тот же кустик — лежишь, смотришь на него и думаешь о всей жизни, прошедшей и будущей»<sup>71</sup>.

Перечень высказываний подобного типа можно было бы продолжить. Анализируя такие яркие страницы литературы военных лет, как «Василий Теркин», «Они сражались за Родину», «Непокоренные», «Дни и ночи», мы убедились, что диапазон раздумий героев включает характер военных операций и причины отдельных неудач, быт войны и ее философию, судьбы фронтовиков и тех, с кем война разделила солдат, международную роль нашего государства и многое другое.

Характер и масштаб мышления героев как один из критериев их оценки особенно отчетливо проступает в литературе последних лет войны. Немалый интерес с этой точки зрения представляет герой пьесы А. Крона «Офицер флота», созданной в 1944 году.

Капитан-лейтенант, командир подводной лодки Гор-

---

<sup>68</sup> «Neues Deutschland», 8/V — 1964 г. Цит. по сборнику ун-та им. Палацкого в Оломоуце и ун-та им. К. Маркса в Лейпциге «Литературное наследие прошлого и современные славянские литературы». Прага, 1967, стр. 133.

<sup>69</sup> А. Толстой. Собр. соч., т. X. М., «Художественная литература», 1961, стр. 591.

<sup>70</sup> Ф. Гладков. Собр. соч. в 5 томах, т. III. М., «Художественная литература», 1951, стр. 185.

<sup>71</sup> В. Овечкин. С фронтовым приветом. Повести и рассказы. «Молодая гвардия», 1953, стр. 259. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

бунов — кадровый военный, офицер по призванию. «Я люблю воевать, — говорит он любимой женщине, — ...война — моя профессия»<sup>72</sup>. Но он не противоречит себе, соглашаясь с ее словами: «И все-таки я мечтаю о времени, когда навсегда прекратятся войны, и Ваша профессия сама собой исчезнет». Ведь «это будущее, — поясняет он, — приходится брать с бою... Мы с вами воюем за *будущее всего человечества*» (70, подчеркнуто нами. — С. Ф.). Такое понимание своей миссии определяет строй мыслей и поступков этого высоко интеллектуального, творческого командира, заставляет его постоянно заботиться о том, чтобы быть на уровне поставленной войной исторической задачи. Он предъявляет к себе и своему экипажу максималистские требования: не соглашается законсервировать сильно поврежденную подводную лодку, а ремонтирует ее силами команды и вновь ведет в бой. Он трезво оценивает противника: «Мы воюем с хитрым и сильным врагом. Не знаю, кому выгодно изображать его придурковатым и жалким. Я в этом не нуждаюсь» (55).

И от подчиненных Горбунов, как Панфилов у Бека, требует не только дисциплинированности и исполнительности, но и умения мыслить самостоятельно. «Возможно, я иногда ошибаюсь. Но у меня всегда есть свое мнение, — объясняет он контр-адмиралу свое поведение. — Так я воспитываю своих подчиненных. Я предпочитаю командовать сильными людьми, которые подчиняются мне, потому что на моей стороне власть, знания и авторитет, а не потому, что они сами не способны думать. Я им верю. И хочу, чтобы верили мне» (108—109).

Подчеркнуто логизированный, с налетом дидактичности, строй речи Горбунова не только воссоздает рационалистическую суховатость его характера, но и содержит элементы резонерства, за которые Крона справедливо критиковали исследователи литературы военных лет<sup>73</sup>. Характер героя пьесы подчас больше декларируется в его высказываниях, чем раскрывается в действиях, по-

---

<sup>72</sup> А. Крон. Офицер флота. Военно-морское издательство, 1944, стр. 108. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

<sup>73</sup> «Конструктивность» образа Горбунова отметил при обсуждении пьесы в Союзе писателей драматург Б. Ромашов (ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 2, ед. хр. 554, стр. 9); о чрезмерной «рационалистичности» героя писал П. Громов («Герой и время». Л., 1961, стр. 85).

ступках, отношениях. Но было нечто принципиально важное для автора (а на наш взгляд, и для советской литературы) в образе Горбунова — человека высокого интеллекта<sup>74</sup> и острой нравственной взыскательности, что заставило Крона вновь обратиться к нему в романе «Дом и корабль», созданном через два десятилетия после пьесы «Офицер флота» и углубленно и кое в чем по-новому разрабатывающем ее основной конфликт и характеры. В романе возрастает акцент на идеологической и нравственно-воспитательной функции Горбунова. Он играет едва ли не решающую роль в складывании убеждений, в нелегком формировании личности молодого офицера Мити Туровцева (именно оно — и это характерно для современной литературы о войне — становится главным предметом романа Крона 1965 года).

В общении с Митей Горбунов постоянно развивает заявленные еще в «Офицере флота» мысли о праве и обязанности каждого самостоятельно думать, о «чувстве истории», входящем обязательным компонентом в даваемое им определение человека, о необходимости «быть справедливым», страстно обрушивается на митино рассуждение о «человеке-песчинке», «подлое» тем, что освобождает человека от исторической ответственности<sup>75</sup>.

Проблема исторической ответственности, осмысление роли советского человека в войне, его места в единоборстве двух систем отчетливо звучит и в поэзии военного четырехлетия — в поэмах «Сын» П. Антокольского и «Пулковский меридиан» В. Инбер, в начатой в годы войны книге поэм В. Луговского «Середина века», в лирике поэтов всех поколений, от И. Сельвинского с его философско-публицистическим раздумьем «Над картой Европы» до Г. Николаевой с ее категорическим требованием к себе быть достойной своего исторического времени («Разговор с тоской»).

Рост самопознания и постижения мира советскими людьми стал одним из источников победы над фашизмом. И это в высшей степени закономерно.

Еще в 1916 году, расшифровывая свою мысль о том,

---

<sup>74</sup> «Профессию офицера он (Горбунов. — С. Ф.) рассматривает как высоко интеллектуальную», — справедливо отмечает П. Громов (там же, стр. 86).

<sup>75</sup> А. Крон. Дом и корабль. Роман-газета, 1965, № 17, стр. 60, 66, 72, 93.

что «война забивает и надламывает одних, закаляет и просвещает других.— как и всякий кризис в жизни человека или в истории народов»<sup>76</sup>, В. И. Ленин указывал, что главный симптом надлома — «дать войне *подавить* свою мысль, перестать рассуждать и анализировать *под гнетом* ужасных впечатлений и мучительных последствий или свойств войны»<sup>77</sup>.

«На войне люди думают и задумываются, пожалуй, еще более, чем «дома»<sup>78</sup>, — говорил В. И. Ленин двумя годами ранее.

Насколько же мысль народа, приобщившегося за годы революции и социалистического строительства к сознательному творчеству истории, активизировала война, посягнувшая на все, им завоеванное!

Активность и самостоятельность мышления возрастали в ходе самой войны, и по мере приближения к победе в круг раздумий советских людей все ощутимее входили мысли о будущем. Немалую роль в этом процессе играла и литература, художественно исследуя возникающее в жизни, наиболее перспективное и в некоторой мере опережающее эволюцию ценностных ориентаций народа в целом.

С этой точки зрения несомненный интерес представляет повесть В. Овечкина «С фронтовым приветом», созданная в 1944 году<sup>79</sup>, почти не привлекавшая тогда внимания критики, но в перспективе истории все более обнаруживающая свою значительность.

Автор избрал сюжетный ход, который дал возможность резко расширить круг мыслей и чувств героев, причем сделать их раздумья неотъемлемым элементом и даже стержнем всего сюжета, а не «интеллектуальным довеском» к их деяниям.

Герои повести Овечкина одновременно живут как бы в двух измерениях. С одной стороны — трезво и точно выписанный быт войны, окружающий их, напряженные бои в предгорьях Карпат, горечь от гибели товарищей, атмосфера фронтового братства, не иссякаемый и в испытаниях юмор бойцов.

---

<sup>76</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 68.

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> Там же, т. 26, стр. 32—35.

<sup>79</sup> Она впервые была опубликована в журнале «Октябрь», 1945, № 5—6.

С другой — напряженные раздумья над письмом в райком, жанр которого они определяют то как «письменные речи отсутствующих на районной партийной конференции коммунистов» (259), то как «письмо-завещание на родину».

Мысль об этом письме возникла под впечатлением пребывания агитатора полка капитана Спивака в десятидневном отпуске после ранения на освобожденной от оккупантов Полтавщине. «Если б не порог четвертого года, не у Карпат, не затеял бы Спивак это письмо» (274). Идею его, собственно, подал его друг командир батальона Петренко, работавший до войны агрономом в том же районе, где Спивак был инструктором райкома. Она увлекает и других бойцов и командиров, отвечая питаемой участием в Отечественной войне потребности исторического самопознания, возросшей ответственности не только за сегодняшний день страны, но и за ее будущее, стремлению использовать опыт, приобретенный в войне, для послевоенного восстановления. Две эти сюжетные линии — движение войны и раздумья над письмом в тыл — тесно связаны между собой. Непосредственные фронтовые впечатления, беседы с бойцами, которые проводят Спивак — агитатор не только по должности, но и по призванию, и Петренко, питают их мысль, помогают ответить на тот глобальный вопрос, который определяет пафос повести и представляет особый интерес в свете задачи нашего исследования: «...назад отбросила нас война или вперед придвинула к той цели, какую мы себе ставили, — к коммунизму?» (274). Отвечая на этот вопрос бойца: «Нет не назад мы отброшены, а вперед ушли по ленинским заветам. Далеко вперед!», — Петренко тем самым подчеркивает, что даже суровейшие испытания войны не смогли задержать социального развития общества, нарушить единство советских людей и поколебать их преданность идеалам социализма. Овечкин вводит в круг мыслей героев и проблему международного значения подвига советского народа в войне. «Победа на глазах всего человечества, — говорит Петренко, — сокрушила «противосоветский ров, которым от нас мир отгораживался». Мир смотрит «с удивлением: «Что это за люди, сломавшие шею Гитлеру, перед которым Европа в пыли лежала?» (274). Герой Овечкина обнаруживает здесь ту «органическую международность кругозора»



(слова Е. Книпович об Эренбурге), которая вскоре станет неотъемлемым свойством многих героев послевоенной советской литературы: Воропаева у П. Павленко («Счастье»), Крылова у И. Эренбурга («Буря»), Сливенко у Э. Казакевича («Весна на Одере»), Хаецкого у О. Гончара («Знаменосцы») и др. Соотнося повесть Овечкина с литературой послевоенных лет, следует отметить, что и поэтизация деятельности Спивака по политическому и нравственному воспитанию людей в чем-то предвосхищает воспетое П. Павленко жизненное призвание Воропаева.

Но если в романе «Счастье» художественно постигается характер «человека для людей», с которым связаны все судьбы и все проблемы произведения, то в повести Овечкина характерологические свойства Спивака и Петренко отступают перед тем главным, что занимает их мысли.

Развитие и обогащение этих мыслей организует повествование, внося в повесть элементы интеллектуального стиля. Да и ее герои — вчерашние колхозные специалисты — могут быть названы интеллектуальными, если, в соответствии со справедливым, на наш взгляд, утверждением Б. Бурсова, под интеллектом понимать «не эрудицию, а широту интереса ко всему происходящему в современном мире, нравственную его оценку»<sup>80</sup>.

Они мыслят масштабами страны и мира и одновременно — отдельной человеческой судьбы. В формировании такого типа мышления немалую роль сыграла война. Фронтовой опыт подсказывает Петренко необходимость разъяснить колхозникам «всю дислокацию» последних военных и первых послевоенных месяцев. Подобно тому, как он объяснял необстрелянным бойцам, «кто и как будет им помогать в случае вражеской атаки» (27), он считает необходимым разъяснять и там, пехоте первой линии, колхозникам, что Украине помогут Урал и Сибирь, заводы, перестроившись на мирную продукцию, обеспечат их машинами, с Германии взыщут военные убытки, «и если не будет всякую минуту висеть у нас над головой угроза войны, то и больше средств сможем повернуть на хозяйство» (274).

Первейшей и самой главной задачей в освобожденных от оккупации районах для Спивака оказываются судьбы людей.

<sup>80</sup> Б. Бурсов. Вечерние думы. «Звезда», 1968, № 8, стр. 201.

Органическое ощущение ответственности за судьбу народа в целом и в то же время глубинная связь с тем конкретным коллективом, где собственный опыт и знания могут быть наиболее полезными, своеобразно проявляется у героев советской литературы на рубеже войны и мира. Так, отважно воюющий Спивак в то же время мысленно организует жизнь колхозников на освобожденной от врага Полтавщине. А Воропаев в «Счастье» Павленко<sup>81</sup>, налаживая нелегкую жизнь переселенцев в Крыму, мысленно продолжает путь со своим вступившим в Вену полком и продумывает неотложные мероприятия на освобождаемых от фашистов землях Европы.

Повесть Овечкина отличается высокая мера правды. Не замалчивая и не сглаживая трудностей, ее герои рассуждают не только о голоде, разрушениях, шкурничестве некоторых «деятелей» фронта и тыла, нехватке рабочей силы и техники, но и о бездушном, догматическом подходе к тем, кто не успел эвакуироваться, о подозрительности и недоверии, усложняющих обстановку в освобожденных районах. Нельзя не отметить, что вопрос этот в советской литературе первым поднял именно Овечкин. Мысль о победе заставляет Спивака требовательно думать о душеустройстве каждого человека, о строгом соблюдении законности: «Каждый человек должен чувствовать, что вернулась правда, закон. Очень вдумчиво ко всякому вопросу подходить» (202). Гарантией справедливости для него является гласность, опора на мнение коллектива: «На общем собрании спросил бы о каждом человеке» (206).

Характерно, что и главным критерием оценки качеств руководителя для Спивака становится отношение к людям. В его раздумчивых воспоминаниях — беседах с Петренко вырисовываются два типа районных руководителей: равнодушные, с «диспетчерским», «телефонным» стилем руководства, видящие в людях винтики, единицы отчетности, и истинно демократичные, активно заинтересованные в судьбе каждого человека, борющиеся за уважительное и заботливое отношение к нему. Представители этих полярных позиций — первый и второй секретари райкома Сердюк и Стародуб — прообразы Борзова и Мартынова из очерка Овечкина 1952 года «Районные

---

<sup>81</sup> Роман 1947 года, зерном которого послужил очерк Павленко военных лет «Инвалид».

будни», ставшего литературным истоком нового этапа истории советской литературы. Так, в литературе войны зарождаются тенденции литературы не только послевоенной, но и современной. Это в некоторой степени было предугадано участниками обсуждения повести Овечкина в Союзе советских писателей 10 февраля 1945 года. Критик Златова назвала ее «вещью завтрашнего дня», М. Слонимский отметил масштабность и новаторство мыслей ее героев, В. Герасимова говорила о «коммунистичности мироощущения», которая сближает повесть «С фронтовым приветом» с «Молодой гвардией» А. Фадеева<sup>82</sup>. В раздумьях и творческих поисках героев Овечкина острое чувство исторической ответственности, нетерпимость к недостаткам и непреложная вера в возможности народа (и в собственные возможности) опираются на их военный опыт. Глубинное осознание непрерывности народного бытия, роста социалистического мироощущения и миропонимания людей в испытаниях войны отчетливо звучит на страницах повести. Оно проявляется и в оценке приема в партию на фронте как «подготовки кадров не только для армии, а и для тыла», и в высказывании Спивака: «Из одного твоего (Петренко. — С. Ф.) батальона можно набрать председателей колхозов и бригадиров на целый район. Да каких председателей!» (287), и в мысли о том, что и в освобожденных районах людей «выдвигать надо смелее ... как в армии» (287), и в жажде плотника Завалишина после демобилизации восстанавливать разрушенное гораздо более энергичными темпами (197), и в мечте Петренко о том, чтобы не было постоянно отстающих колхозов, как нет «отстающих полков», «отстающих батальонов».

Соотношение в повести фронтового и тылового опыта, равно плодотворных для послевоенной жизни, ощущается в переключке беседы сержанта Фомина с бойцами об уроках Сталинграда, о том, как в трагичнейших испытаниях там крепло чувство единства, закон взаимовыручки (244), и рассказа Спивака о коллективной помощи семьям, вернувшимся из эвакуации в разоренные районы.

Жертвы и героические свершения военных лет определили критерии, с которыми и на фронте, и в тылу под-

---

<sup>82</sup> ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 5, ед. хр. 459, стр. 9, 15, 16, 19.

ходят к жизни послевоенной. «Пиши, — вдохновенно диктует Петренко, — что в новой жизни на освобожденной земле хотим мы видеть, после всех ужасов войны, много красоты и радости. Если не сразу создашь ее, красоту, на месте вырубленных садов и выжженных сел, пусть будет она в отношениях между людьми и в их трудовых подвигах... Хотим в партийных организациях видеть только вожakov и строителей — и ни одного шкурника... Много крови пролили на этой земле, но и многого хотим от будущей жизни. Иначе и быть не может. Мы — наступаем. Не сохранять старые рубежи задача наша, а новые заимать» (265, подчеркнуто нами. — С. Ф.).

Военная лексика в высказываниях героев о послевоенной жизни закрепляет ощущение исторической преемственности, пронизывающее повесть. Ее финал — параграф воинского устава, воспеваемый автором как выражение «вековой военной и житейской мудрости» (300). Показательно сочетание подчеркнутых нами слов. В повести, где автор, как правило, скрыт за героями, есть несколько лирико-публицистических отступлений, пафос которых как раз в неразделимости «военных» и «мирных» начал на войне. Одно из них предваряет «прорыв» чувств внешне суховатого Петренко, его монолог о том, что война не смогла остановить движение народа по пути к коммунизму: «Не верь на фронте внешней сухости и суровости комбатов, старшин, командиров рот... — бывших сталеваров, виноделов... геологов, агрономов... архитекторов. Каждый делается солдатом, как умеет. Иной, может быть, просто решил забыть до конца войны все лишнее... а расшевелил его — все-таки в душе он — по-прежнему архитектор, мечтающий о садах Семирамиды в коммунистических городах будущего...» (272).

Другое посвящено параграфу воинского устава, завершающемуся словами «броском вперед!»: В голове героя «слово «бросок» задержалось... как строчка из стихов, как мотив песни» (299). «И он пожалел, что в письме... не сказал этих слов: «Хочешь жить — броском вперед!» (300).

Активность, масштабность, историзм мышления героев литературы 1941—1945 годов — от колхозников Василия Теркина и Ивана Сударева до студента-историка Сабурова, сельских интеллигентов Спивака и Петренко, капитана-лейтенанта Горбунова — предстают перед нами

не в качестве характеристики особо одаренных индивидуумов, а как неотъемлемое свойство социалистического типа личности, быстро развивающегося в годину исторических потрясений. Это было в действительности, и, открывая это в ней, писатели обогащали предмет пересоздания, облик героя, представление о деянии, включая в него и творческую мысль как высокую ценность.

### 3.

## НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ В ХАРАКТЕРЕ ГЕРОЯ

Мы уже упоминали о том, как в одной из «политбесед» Теркин расширяет свою и своих товарищей родовую, выводя ее далеко за пределы двадцати пяти лет существования Советской власти:

Сколько лет живем на свете?  
Тыщу? Больше. То-то, брат.

Чувство преемственности, ответственности не только перед потомками, но и перед предками, верность их патристическим традициям будят и воспитывают в годы войны поэты всех поколений от Д. Бедного («Я верю в свой народ несокрушимою тысячелетней верой») до М. Кульчицкого («Не до ордена. Была бы Родина с ежедневными Бородино!»). Историческую память воющего народа вооружают эпические раздумья А. Толстого, философское исследование природы русской стойкости Л. Леонова, публицистическая страстность призывов И. Эренбурга. «Слово «Россия», — пишет он, — теперь не название государства, а нечто глубоко внутреннее, связывающее нас с нашей историей, вторую отечественную войну с первой, молодого красноармейца с Суворовым, колыбели детей с могилами предков»<sup>83</sup>.

Единство советского человека с обществом углубляется и обогащается, когда он осмысливает социалистический этап развития государства как высший этап всей его истории, эмоционально постигает свою причаст-

<sup>83</sup> И. Эренбург. Сочинения в 5 томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1954, стр. 756.

ность не только к сегодняшнему дню страны, но и к ее историческим истокам, к традициям, питающим лучшее в ней. В то же время рост национального самосознания (не только не противоречащий интернациональному, но обогащающий его) вносит новый аспект в тип личности и, соответственно, в возможности ее художественного постижения.

Вглядываясь в облик человека социалистического общества, исследуя сложный мир его чувств, интересов, раздумий, советские писатели все глубже осознавали то, что в годы революционной ломки старого общества нередко отходило на второй план, а то и вовсе не входило в их угол зрения и в предмет художественного пересоздания: человек социализма принадлежит к определенной социалистической нации и его общесоциалистическое сознание неотрывно от исторически сложившихся черт национального характера. Разумеется, реалистически изображая судьбы людей в революционном процессе преобразования России, подлинные художники 20-х и первой половины 30-х годов во всем — и в реалиях исторической обстановки, событий, быта, и в самих характерах героев — не отрывались от национальной почвы. Русская советская литература запечатлела не абстрактный процесс ломки старого и созидания нового мира, а именно русскую действительность, русскую революцию, превращение «России неповской в Россию социалистическую». Но национальное своеобразие, его глубинные истоки не становились на втором этапе развития социалистического реализма специальным предметом художественного осмысления и пересоздания, не присутствовали в раздумьях героев. Они более глубоко и непосредственно ощущали свою принадлежность к классу, чем к нации, и в таком подходе к герою была бесспорная историческая правда. Ведь именно классовый враг выступал под лозунгом единой, неделимой России. Известная ленинская мысль о двух нациях внутри каждой нации как бы укрупненно материализовалась в единственно возможном в те годы делении на «красных» и «белых». Треневский Швандя и толстовский Гусев («Аэлит»), лавреневский Гулявин и фадеевский Метелица, герой светловской «Гренады» и шолоховский Нагульнов не задумывались о национальных корнях и традициях. Напротив, часто «национальное истолковывалось как на-

ционалистическое и реакционное»<sup>84</sup>. Писатели-реалисты, естественно, не могли не запечатлеть в своих героях черты русского национального характера: удали, размаха, сметки, напряженной жажды справедливости, поэтического восприятия родной природы, но показательно, что черты эти отчетливее проступали в образе реального, «прототипичного» героя — фурмановского Чапаева — ведь художники не всматривались в своих героев под этим углом зрения. В то же время, изображая путь к революции лучших из представителей враждебных революции классов или колеблющейся интеллигенции, осмысливая психологические истоки их эволюции, многие писатели в 1920—1930-е годы в полном соответствии с исторической правдой показывали, что именно национальное чувство, чувство преданности России, освобождаясь от наносного, антидемократического, во многом обусловило их приход к революции. «Ты за революцию, я — за Россию... А может, и я — за революцию», — говорит Иван Ильич Телегин большевику Рублеву. Своим, более сложным, путем к осознанию того, что «народ признал большевиков» и, следовательно, с ними непреложно связано будущее его родины, его России, приходит Вадим Рошин<sup>85</sup>. Путь от патриотической преданности России к принятию революционных преобразований, очищающих ее от вековой скверны, по-своему проделали и герои Б. Лавренева капитан Берсенева («Разлом») и профессор Адамович («Седьмой спутник»), профессор Горностаев в «Любови Яровой» К. Тренева и другие.

Однако намечавшееся в этих произведениях сближение национального и интернационального начал, характерное для зреющего социалистического мироощущения, не было закреплено и развито в произведениях, обращенных к современности. Пафос восстановления разрушенного хозяйства, а затем — коренных преобразований в городе и в деревне, историческая значительность «перелома», который исследовали художники тридцатых го-

---

<sup>84</sup> Курс лекций по теории социалистического реализма. Под редакцией П. Выходцева. М., «Высшая школа», 1973, стр. 101.

<sup>85</sup> Его рассуждения очень близки к осознанию самим А. Толстым истоков своего разрыва с антиреволюционной, а следовательно, и антирусской эмиграцией в его «Открытом письме к Н. В. Чайковскому» (см.: А. Толстой. Собр. соч. в 10 томах, т. X. М., «Художественная литература», 1961).



дов, нацеливали их в большей степени на то в прошлом, что необходимо было преодолеть для того, чтобы лапотную, отсталую, патриархальную Россию превратить в социалистическое индустриальное государство. В сознании героев-созидателей «Цемент», «Поднятой целины», «Времени, вперед!», «Не переводя дыхания», «Энергии», «Танкера «Дербента» не присутствовало ощущение себя представителями определенной национальности.

Приметой времени с этой точки зрения могут служить строки Маяковского — «Москва не как русскому мне дорога, а как боевое знамя». Противопоставленные в них аспекты в действительности отнюдь не противоречат друг другу, да и сам Маяковский видел в Москве символ революции и одновременно любил ее «как русский».

Во второй половине 30-х годов, то есть в начале третьего этапа истории социалистического реализма, делаются первые попытки художественного освоения единства национального и интернационального в облике героя, воплощения важнейших периодов национальной истории, когда складывались основные черты национального характера. В этом углубляющемся взгляде на человека социализма как на наследника всего лучшего в национальной традиции заключается одна из причин расцвета исторического романа в предвоенные годы. Но качественный сдвиг в угле зрения на национальное своеобразие героя произошел в литературе военных лет.

Угроза, которую несли фашисты существованию всех социалистических наций (и как членов общенародного содружества, и как свободных, самостоятельно развивающихся наций), будила историческую память, поднимала объективное значение чувства национальной гордости, связи с национальной средой и ее прошлым в системе человеческих чувств, мыслей, привязанностей и усиливала интерес писателей к своеобразию национального характера.

Русские советские писатели с интересом и чувством гордости за богатого национальными чертами и традициями человека социализма всматривались и в украинский национальный характер («Непокоренные» и «Письма к товарищу» Б. Горбатова, «Пропал без вести» Е. Долматовского), и в казахский («Волоколамское шоссе» А. Бека, «Сильнее смерти» И. Эренбурга), и в узбекский («Самоотверженность» А. Толстого), и в туркменский

(«Клыч» Ю. Олеши, признанный лучшим рассказом на конкурсе в Туркмении в 1944 году) и во многие другие.

Однако естественно, что в русской литературе особое место заняло художественное исследование именно русского национального характера. Роль русского советского народа в войне, тяжесть вынесенных им испытаний, осмысление в этом свете его исторической борьбы против поработителей, его места в борьбе за революцию и построение социализма, корней его исторического духа вызвали небывалый взлет национальной темы. Чтобы убедиться в нем, достаточно привести названия хотя бы незначительной части созданных за 1941—1943 годы произведений: «Русская повесть» П. Павленко, «Русский характер» и «Разгневанная Россия» А. Толстого, «Россия» и «Русская мать» А. Прокофьева, «Русское сердце» и «Русские люди» К. Симонова, «Иван Никулин — русский матрос» В. Соловьева, «Слава России» Л. Леонова, «Дума о России» Д. Кедрина, «Душа России» И. Эренбурга<sup>86</sup>.

Слова «Россия», «русский», «русское» стали в лирике и публицистике военных лет ключевыми, опорными в идейно-эмоциональном отношении; их значение вышло далеко за пределы географических и исторических обозначений. Ощущение поэзии народной жизни, национальное самосознание, гордость национальными традициями органически входили в нравственный мир социалистической личности. Национальное в нем активно взаимодействовало с социальным, герой литературы представлял во все более широких и многоаспектных связях. В то же время «русское», особенно в произведениях, структурной основой которых был прямой конфликт с фашизмом, звучало часто как синоним советского. Это особенно ярко проявлялось в произведениях о советских людях, насильственно отторгнутых от родины, — в стихотворениях, создававшихся в фашистских лагерях<sup>87</sup>, в пьесе

<sup>86</sup> К этой теме широко обращались и представители многих национальных литератур. Это отметил еще в дни войны А. И. Метченко. В статье «Образ Родины в поэзии Отечественной войны», опубликованной в 1943 году в литературно-художественном альманахе «Волга», он характеризует гимн «Русскому народу» Яна Судрабална, стихотворение «Русской армии — советской армии» С. Вургуня, «Россию» П. Маркиша и др.

<sup>87</sup> Стихи М. Джалиля, Г. Люшнина, Н. Фомичева, «Стихи за колючей проволокой. Блокнот, найденный в Заксенхаузене». М., «Молодая гвардия», 1959, и др.

В. Пановой «Военнопленные». Один из ее героев армянин Коели, отказавшись от поблажек, предложенных ему фашистами, узнавшими, что его дед был «католиком всех армян», на вопрос комиссара Меркулова о том, какой же он национальности, отвечает:

— А я, конечно же, русский, какой же еще? Собственно, до войны я об этом не думал. Я был советский, и только. И все люди были для меня советские — или же не советские. Я вспоминаю, что это у многих так было. А в войну все стали думать о своей национальности. Это хорошо?

М е р к у л о в. Видимо, это неизбежно, когда война»<sup>88</sup>. Война заставляла людей задумываться о всех ценностях, за которые они сражались, в том числе и о ценностях национальных. Унижения, которые нес фашистский «новый порядок», обостряли национальную гордость. Национальное самосознание становилось одним из стимулов сопротивления народа и одним из свойств характера социалистической личности.

«Идея защиты социалистического отечества органически сочеталась с идеей защиты завоеваний национальной культуры, что чрезвычайно обогатило представления народа о самом себе, о своей исторической миссии»<sup>89</sup>.

Чрезвычайно характерно для мировоззренческой зрелости советской литературы, что и в годы ожесточеннейшей схватки с фашизмом «ни единой ноткой шовинистического человеконенавистничества, — как писал А. Сурков, — не оскорбила себя поэзия молодого социалистического государства»<sup>90</sup>.

Тема интернациональной солидарности народов мира продолжала звучать в ней. В этом убеждают стихотворения С. Наровчатова «Европа», С. Остроного «Польская гравюра» и «В Нюрнбергском парке», В. Саянова «Варшава», цикл «Стихи издалека» Е. Долматовского, стихотворение М. Гершензона «Рыжик», обращенное к сыну убитого немца<sup>91</sup>, открытое письмо А. Довженко

---

<sup>88</sup> В. П а н о в а. Илья Косогор. В старой Москве. Метелница. Девочки. Л., «Советский писатель», 1958, стр. 142.

<sup>89</sup> Б. С у ч к о в. Исторические судьбы реализма. М., «Советский писатель», 1973, стр. 404.

<sup>90</sup> А. С у р к о в. «Литературная газета», 17 мая 1945 г.

<sup>91</sup> Литературное наследство, т. 78, кн. 2. М., «Наука», 1968, стр. 98.

«К врагу — офицеру немецко-фашистской армии», написанное в Воронеже 2. IV. 1942 г.<sup>92</sup>, записи дневника Вс. Вишневого, армейские записные книжки С. Гудзенко, сценарий Б. Горбатова «Дорошенко пришел на Эльбу», очерк В. Гроссмана «На рубеже войны и мира» и многое другое.

Преступления фашистов, осквернивших национальные святыни в Ясной Поляне, Пушкине, Каневе, Клину, глубоко оскорбляли национальное достоинство советских людей. Расовая доктрина, провозгласившая славян рабами, вызвала резкий сдвиг в мироощущении миллионов. «Повышается роль национального русского самосознания и гордости»<sup>93</sup>, — записывает в дневнике Вс. Вишневский в дни прорыва блокады Ленинграда. «Национальная гордость, дотоле скрытая в сердце советского человека, перед угрозой порабощения... вспыхнула ярким огнем», — писал Н. Тихонов<sup>94</sup>. Рождение ее в человеке социалистической нации, «вдруг» пронзительно остро ощутившем себя русским человеком, одним из первых воплотил К. Симонов в своем сразу же ставшем широко известным стихотворении «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины». Непосредственное его содержание — исповедь молодого человека, шагнувшего из уютного и в известной мере замкнутого «городского дома» на суровые дороги войны сорок первого года, полной мерой испившего горечь отступления и почувствовавшего свою глубинную связь с прошлым родной земли. В живом строе картин и образов, в самом ритме стихотворения звучит неумная, щемящая боль. Ее несут «бесконечные, злые дожди», тракт, «слезами измеренный чаще, чем верстами» и, наконец, «деревни, деревни с погостами, как будто на них вся Россия сошлась». Горестное «мы вас подождем» вслед за тайком вытирающими слезы «усталыми женщинами» повторяют леса и пажити, вся многострадальная русская земля. В этих испытаниях и рождается у героя чувство родства со многими поколениями предков, покоящихся под покосившимися

---

<sup>92</sup> См. кн. Р. Юренева «Александр Довженко», М., «Искусство», 1959, стр. 97.

<sup>93</sup> Вс. Вишневский. Собр. соч. в 5 томах, т. IV. М., «Художественная литература», 1958, стр. 343.

<sup>94</sup> Н. Тихонов. Отечественная война и советская литература. «Большевик», 1944, № 3—4, стр. 26.

от времени крестами, чувство долга перед их памятью, гордость тем,

Что русская мать нас на свет родила,  
Что в бой провожая нас, русская женщина  
По-русски три раза меня обняла<sup>95</sup>.

Биографическая основа этого стихотворения несомненна. Отголоски потрясения, пережитого поэтом на дорогах Смоленщины, ощутимы и в сценарии «Смоленская дорога», написанном им совместно с В. Пудовкиным, куда перешел (как позже и в роман «Живые и мертвые») «весь в белом, как на смерть одетый старик» и глухой вопрос женщины: «Когда обратно придете?»<sup>96</sup>. В статье 1943 года «На старой Смоленской дороге» Симонов попытается объяснить, почему эти места кажутся ему сейчас самыми родными. «Должно быть, это потому, что...самая большая горечь, какая бывает в жизни, — горечь утраты родной земли, — застигла меня именно здесь в Смоленщине»<sup>97</sup>. Эта горечь, как и рожденное ею чувство сопричастности к многовековой истории народа, оказались близки тысячам фронтовиков — людям самых разных поколений и биографий, помогли им осмыслить собственный опыт.

И. Уткин, выступая в апреле 1943 года на совещании писателей, отметил новаторство «национального» ракурса в советской поэзии и высказал сожаление по поводу того, что он отсутствовал в ней ранее: «Даже такие необходимые для воина-патриота понятия, как родина, верность, любовь, нация, оказались у нас зашифрованными в словарь абстракций... Но именно этим и полна душа советского воина... Вот этими, в большей части этическими проблемами и занялось советское искусство во время Отечественной войны. Это и есть его новое содержание... Что характерно для поэзии войны? — Проблема «солдатской души»... Тема России... Тема верности... Тема национального сознания... Тема национального братства»<sup>98</sup>.

<sup>95</sup> К. Симонов. Стихи. Пьесы. Рассказы. М., «Художественная литература», 1949, стр. 164.

<sup>96</sup> К. Симонов, В. Пудовкин. Смоленская дорога. Литературный сценарий. ЦГАЛИ, ф. 619, оп. 1, ед. хр. 1623.

<sup>97</sup> К. Симонов. От нашего военного корреспондента. М., Воениздат, 1948, стр. 349.

<sup>98</sup> И. Уткин. Писатель и чувства народа. «Литература и искусство», 17 апреля 1943 г.

Особое место в художественном освоении всех этих тем принадлежит К. Симонову. Необыкновенная популярность в дни войны его лирики, пьесы «Русские люди», повести «Дни и ночи» объяснялась тем, что он не просто с удивительной оперативностью овладевал новым жизненным материалом<sup>99</sup>, но, чутко улавливая то новое, что возникает в сознании, взглядах, чувствах воюющих советских людей, под остро современным углом зрения художнически исследовал это новое, превращая его из «объекта» искусства в его «предмет». Это его свойство очень точно подметил Н. Тихонов: «Симонов первый в театре поднимает тему «Русские люди». Он не делает открытия: эти люди вокруг, ими полна армия. Но он запечатлел их первый. В этом его заслуга»<sup>100</sup>. Сейсмографическая чуткость Симонова к возникновению нового в мироощущении современников делает его творчество особенно благодарным материалом для исследования эволюции метода литературы, обогащения новыми гранями ее эстетического идеала, изменения критериев оценки героев, принципов трактовки их характеров.

Попробуем с этой точки зрения сопоставить пьесы Симонова «Парень из нашего города» и «Русские люди», разделенные всего одним годом, но годом, вместившим такой исторический рубеж, как начало Великой Отечественной войны. Герой первой из них, написанной, по признанию автора, в ясном ощущении близящейся войны<sup>101</sup>, делает все возможное и невозможное, чтобы принять участие в сражениях с фашистами в Испании и на Халхин-Голе. Его сокровенная мечта — последний фашист в последнем фашистском городе, который поднимет руки перед советским танком. Подхватывая эстафету интернационализма у героев Светлова, Маяковского, Тихонова, симоновский герой хочет отдать жизнь за освобождение народов земли: «Говорят, многие мечтают на Родине умереть, а я нет. Я, если придется, хотел

---

<sup>99</sup> О творчестве К. Симонова военных лет см. главы «От сердца к сердцу», «Дорогами войны» и «Русские люди» в нашей книге «Творчество Константина Симонова». М., «Наука», 1968.

<sup>100</sup> Н. Тихонов. Отечественная война и советская литература. «Большевик», 1944, № 3—4, стр. 27.

<sup>101</sup> «Пьеса «Парень из нашего города», — сказал Симонов на обсуждении ее в ВТО 16/V—41 г. — написана с тем чувством, что если не сегодня, то завтра нам предстоит воевать» (Из стенограммы обсуждения пьесы, стр. 6—7, архив Симонова).

бы на чужой земле, чтобы люди на своем языке... сказали: «Вот русский парень, он умер за нашу свободу». И спели бы «Интернационал». Он на всех языках одинаково поется»<sup>102</sup>. Облик Сергея Луконина — обыкновенного и в то же время необыкновенного паренька из приволжского городка несет ярко выраженный национальный колорит. Однако подобно тому, как это было во многих произведениях 1920-х годов, ни самим героем, ни автором характер его в этом национальном качестве не осмысливается.

В пьесе же «Русские люди» этот писательский угол зрения декларативно вынесен уже в самое название. Главной задачей автора, сформулированной им в предисловии к английскому изданию пьесы, было «подсмотреть в людях, с которых я писал, именно те качества, те душевные свойства, которые, укрепляясь и вырастая, сделали впоследствии из этих людей победителей»<sup>103</sup>. Одним из истоков победы, которые художественно исследует Симонов, оказывается осознание героями своей принадлежности к русской нации с ее многовековыми традициями, среди которых существенное место занимает преданность Родине, готовность самоотверженно отстаивать ее. Чувство это проявляется по-разному у непосредственного, многословного Сафонова и сдержанного, сурово требовательного к себе ветерана Васина, с его единственной предсмертной патетической фразой: «Слава русскому оружию!», у седых стариков, пришедших к Сафонову за «трехлинеечками», и девятнадцатилетней Вали. Для нее родина начинается с двух березок, на которые она в детстве вешала качели. Немало споров в дни войны вызвали эти «березки», которые пришли в пьесу Симонова из его же стихотворения «Родина» с афористически выразительной концовкой:

Да, можно выжить в зной, в грозу, в морозы

Да, можно голодать и холодать,

Идти на смерть... Но эти три березы

При жизни никому нельзя отдать (104).

Критика приписывала Симонову асоциальность, национальную ограниченность, квасной патриотизм и про-

<sup>102</sup> К. Симонов. Стихи. Пьесы. Рассказы, 1949. М., «Художественная литература», стр. 351. Далее страницы указываются в скобках.

<sup>103</sup> ЦГАЛИ, ф. 1814, оп. 1, ед. хр. 190, стр. 21.

чие грехи, в то время как пресловутые эти березы — символ русского, национального, живущего в сознании социалистического человека и отнюдь не противоречащего характеру его мировоззрения. И в стихотворении, где три березки для лирического героя — примета всей его «широкой, гордой и непобедимой» страны, и в монологе Вали, где ее мысль от «березок» восходит к облику государства, где свободно дышится, ездит, учится, живет, национальное неотрывно от общесоциалистического. Выдвижение этого аспекта в некоторых произведениях на первый план связано, на наш взгляд, с тем, что писатели по-особому пристально всматриваются в новый, только что пробудившийся или впервые осознаваемый строй чувств.

Были в литературе военных лет и пережесты, о которых А. Фадеев писал в письме Вс. Вишневскому: «Есть люди, которые не очень-то хорошо понимают, почему мы так заостряем сейчас вопрос о национальной гордости русского народа. Этому непониманию, к сожалению, способствуют некоторые деятели искусства, совершенно не понимающие глубоко советской сущности нашей национальной гордости, не понимающие того, что мы гордимся как раз тем, что история выдвинула нас в качестве передовой силы в освободительной борьбе человечества, скатывающиеся к квасному «российскому» патриотизму»<sup>104</sup>.

Элементы недифференцированного отношения к национальному прошлому, забвение ленинского положения «о двух нациях в каждой нации», рождали в некоторых произведениях («На юге» А. Калинина, «Лодочница» Н. Погодина, «Пушки выдвигают» С. Ценского) идеализацию патриархально «русского» в отрыве от его социального содержания.

Подобные издержки подъема национального чувства были явным отступлением от основ социалистического реализма — утрата классового критерия мешала писателям ответить на вопрос о том, что именно в национальном характере обогащает духовный мир человека социализма.

Говоря о значении для метода освоения национального как формы проявления социалистического, мы ис-

---

<sup>104</sup> А. Фадеев. Собр. соч., т. 5, стр. 348.



ходим из того, что не существует абстрактного человека социализма. Есть человек определенной социалистической нации, который несет в себе и общее, социалистическое, и национально особенное. Это, естественно, не значит, что в каждом произведении советской литературы военных лет имеется этот предмет, но, возникая в методе, он существенно обогащает угол зрения художника и способ пересоздания<sup>105</sup>.

Если бы аспект национального характера в «Русских людях» ограничился лирическим воспоминанием героев пьесы о родных берегах, это бы не давало оснований задумываться об эволюции метода литературы. И обильное вынесение слов «Россия» и «русский» в заглавия произведений, которое мы выше проиллюстрировали, свидетельствует скорее о пристальном внимании писателей к русскому национальному характеру, чем об изменениях, происходящих в этот период в концепции личности социалистического реализма. Более принципиальным признаком этих изменений представляется нам то, что этот аспект входит в критерий личности, становясь одним из элементов ее оценки.

Один из ярких образов пьесы «Русские люди», быть может, в наибольшей степени несущий в себе выраженную в ее заглавии творческую установку писателя, — фельдшер Глоба, за внешней грубоватостью и цинизмом которого скрывается душевная отзывчивость и способность на высокий подвиг самопожертвования. Едва ли в драматургии военных лет найдется сцена, которая по силе воздействия на зрителей могла бы сравниться с финалом шестой картины «Русских людей».

«Глоба... Говорят, старая привычка есть: посидеть перед дорогой, на счастье. Давай-ка сядем.

Все садятся

Г л о б а. Ну-ка, мне полстаканчика на дорогу.

Шура наливает ему водки.

---

<sup>105</sup> Задача глубоко художественного освоения двуединства «социалистическое — национальное» еще ждет, на наш взгляд, своего разрешения в литературе социалистического реализма. Интересный подступ к нему представляют собой «Рассказы бабки Василисы» Г. Николаевой. В предисловии к ним она пишет: «В людях, подобных Василисе, необычайно привлекает меня то, что черты русского национального характера обогащены в них духом советского времени» (Г. Николаева. В человеке не без чуда. М., «Советская Россия», 1963, стр. 3).

Глоба (*выпив залпом*). Что смотришь? Это ведь я не для храбрости, это я для теплоты пью. Для храбрости это не помогает. Для храбрости мне песня помогает. (*Пожимает всем руки. Дойдя до двери, поворачивается и вдруг запекает: «Соловей, соловей — пташечка». С песней скрывается в дверях*).

#### Молчание

Сафонов. Ты слышал или нет, писатель? Ты слышал или нет, как русские люди на смерть уходят»<sup>106</sup>.

«Русские люди» в этом контексте приобретают в устах Сафонова явно оценочный характер.

Такую же эмоциональную окрашенность имеет традиционно-народное, национальное начало в характере матери Сафонова Марфы Петровны. В наброске к пьесе, которая первоначально условно называлась «В маленьком городе», автор характеризует ее как «женщину сугубо русскую, вздорную, своевольную, по-своему замечательную и талантливую». Не все элементы этой характеристики эмоционально положительны, но весь словесный период, самый ритм его и очередность определений обнаруживают авторское любование героиней. В ней должен быть, продолжает Симонов, «некий символ России, как в бабушке из «Дворянского гнезда», как в старухе из «Обрыва» ...Замечательная старуха ...бесстрашная не только личным бесстрашием, но и какой-то силой, народной живучестью русской»<sup>107</sup>. От черт индивидуальных (вздорная, своевольная) через символическую обобщенность, достигаемую соотношением с литературным рядом, Симонов восходит к общерусскому, общенародному. И сказанное Сафоновым «Мы все, русские, фантазеры» окажется приложимым в каждом случае по-разному и к Вале, и к Марфе Петровне, и к Глобе, и к самому Сафонову.

Глубоким чувством национальной гордости наделяет и А. Крон героя своей пьесы «Офицер флота» (1944). Звание «офицер» и ношение погон были введены в армии и флоте в 1943 году, и пьеса несет отголоски столкновений точек зрения, которыми это сопровождалось. Многим оказалось нелегко до конца преодолеть в себе

<sup>106</sup> К. Симонов. Стихи. Пьесы. Рассказы. М., «Художественная литература», 1949, стр. 466.

<sup>107</sup> ЦГАЛИ, ф. 1814, оп. 1, ед. хр. 190, стр. 10.

нигилистическое отношение к кодексу офицерской чести, естественно связанному в сознании советских людей с реакционностью царской армии.

Горбунова в пьесе Крона резко критикуют за то, что он «офицерской честью восторгается». «Вы что-то очень увлекаетесь прошлым», — говорит ему контр-адмирал Белобров и слышит в ответ: «Нет, я увлекаюсь будущим... Поэтому меня интересует прошлое, история, традиции»<sup>108</sup>.

Наследование лучших, накопленных историей традиций стало по-особому актуально в условиях, когда на борьбу с фашизмом мобилизовывались все материальные и духовные ресурсы. Однако с точки зрения исследуемой нами эволюции предмета социалистического реализма в годы войны представляет интерес не только роль традиций офицерской чести в завоевании победы, но и их значение для формирования социалистической личности. Что же представляют собой эти традиции?

В своих истоках кодекс офицерской чести включал представления о храбрости, достоинстве, честности тех, кто защищает родину и народ от врага. Постепенно в классовом обществе он приобретал кастово ограниченный характер — в нем все более акцентировалось то, что выделяло военных, офицеров, что отгораживало их от «штафинок», возвышало над рядовыми. В ритуале офицерской службы все более закреплялись антидемократические, антигуманные начала. В русской литературе это с огромной силой запечатлел Л. Толстой в рассказе «После бала», А. Куприн в «Поединке» и многих своих рассказах, Е. Замятин в повести «На куличках».

Революция сломала традиции кастовости, разрушила перегородки между рядовым и командным составом армии, утвердила совершенно новую, истинно демократическую систему отношений в армии. Но постепенно становилось ясно, что в этой сфере, как и во всех других областях государственной, экономической и культурной жизни, созидание нового предполагает и бережный отбор и сохранение всего ценного, что накопил предшествующий исторический опыт. Не от всякого наследства, как отмечал неоднократно В. И. Ленин, следует отказываться.

---

<sup>108</sup> А. К р о н. Офицер флота. Военно-морское издательство, 1944, стр. 108. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

Поведение капитана Берсенева («Разлом» Б. Лавренева), оскорбленного подозрением в предательстве и отказавшегося давать объяснения матросам, большевик Годун справедливо осуждает именно как проявление казновости.

Действительно, ложные представления об офицерской чести и недостаток уважения к рядовым Берсеневу, как и подобным ему офицерам, переходящим на сторону Советской власти, приходилось трудно изживать в себе. Но не было ли в их гордости своей профессией, нравственной взыскательности, самоуважении, верности офицерскому слову, строгой дисциплинированности, умении принимать решения и нести за них всю полноту ответственности элементов, которые следовало, во многом переосмыслив, сделать достоянием советского офицерства?

Все это А. Крон вводит в круг раздумий своего героя.

Горбунов считает необходимым усваивать и внедрять в сознание своих коллег и подчиненных все рациональное из боевых традиций прошлого и в особенности высокие нравственные нормы, которые ему кажутся обязательными для людей его профессии.

«Он носит золотые нашивки, — говорит он об инженере, капитане-лейтенанте Ждановском, — а это значит, что он обязан — обязан, понимаете? — *быть честным и храбрым. Это входит в его ремесло* (47, подчеркнуто нами. — С. Ф.).

«Я солдат и обязан говорить правду» (109) — такого рода высказывания напоминают кредо Гайдара, для которого понятия солдатского и человеческого, солдатского и честного, мужественного, достойного были нераздельны. Крон акцентирует, что и категория воинской храбрости приобретает у его героя подчеркнуто нравственное наполнение. Отвечая на вопрос Кати о том, что помогает ему преодолевать инстинкт (страха смерти. — С. Ф.), Горбунов говорит: «...верно, то, что не позволяет голодному бойцу украсть у товарища» (48).

Строго осудив себя за то, что «плохо воевали», что в погоне за «боевым успехом», заботясь об «отчетности», истратили на «ветхую посудину» торпеду, которой потом им не хватило на фашистский танкер, он высказывает самое свое заветное: «Я не хочу, чтобы меня били. Это

оскорбляет мою гордость русского моряка, советского офицера» (54—55). Не случайно «русское» и «советское» стоят здесь рядом. Звание советского офицера (в это понятие для него входит и все то, что советская армия приняла в качестве традиции) — предмет его гордости, и он ни при каких обстоятельствах не допускает неуважительного отношения к себе. «Вы можете отправить меня под арест, отдать под суд и разжаловать, — прерывает он грубый «разнос» контр-адмирала. — Но говорить со мной в неуважительном тоне вам никто не давал права» (106).

В качестве одного из критериев оценки личности советского человека национальное самосознание входит и во многие произведения лирики военных лет. Если К. Симонов в проанализированном выше стихотворении эстетически освоил его рождение, то большинство поэтов военных лет выделяет в нем аспект верности патриотическим заветам предков, проникновенной привязанности к родной природе<sup>109</sup>.

Особая близость мироощущения писателей и читателей рождала небывалое «вторжение» литературных произведений в жизнь воюющего народа. Нельзя без волнения читать письмо, полученное А. Сурковым в июне 1943 года: «Дорогой товарищ Сурков! Вчера на переднем крае... пуля немецкого снайпера убила коммуниста Снежкова... Пуля попала в самое сердце бойца. Когда мы достали из кармана его гимнастерки партийный билет, из него выпал кусочек бережно хранимого листка газетной бумаги, залитого кровью. Сквозь яркие капли крови — строки стихотворения А. Суркова «Родина»<sup>110</sup>.

Осинник зябкий да речушка узкая,  
Да синий бор, да желтые поля,  
Ты всех милее, всех дороже, русская  
Суглинистая, жесткая земля.

Многие из нас подумали в этот миг о любви советского

---

<sup>109</sup> См. охарактеризованные во введении работы А. Павловского, А. Абрамова, И. Кузьмичева, П. Выходцева, т. III «Истории русской советской литературы», ст. М. Пьяных «Образ Родины в советской лирике 1941—45 гг.». Уч. зап. ЛПИИ им. Герцена, т. 164, ч. II. Л., 1957.

<sup>110</sup> «Правда», 16 апреля 1943 г.

бойца к родине. Подумали и о другом — о силе Вашего слова»<sup>111</sup>.

В другом эмоциональном ключе рисует природу родины А. Прокофьев в своей поэме-песне «Россия».

Яркая, звонкая, праздничная красота русской природы звучит в ней как отголосок душевной шири и красоты народа, утверждается как антипод войны и залог непобедимости России. Поэт упоенно любит ее как живым, искрящимся, звучащим существом:

Соловьиное горло — Россня,  
Белоногие пуши берез.  
Да широкая русская песня,  
Вдруг с каких-то дорожек и троп  
Сразу брызнувшая в поднебесье,  
По-родному, по-русски, взахлеб<sup>112</sup>.

Фольклорная стихия пронизывает всю поэму, окрашивает все ее элементы. Даже прототипичность героев<sup>113</sup> не противоречит песенно-сказочному колориту — минометный расчет братьев Шумовых под пером Прокофьева приобретает черты былинных богатырей. И в то же время все национальное в поэме: пейзаж, песни, сказки, частушки — неотъединимо от социального и питает его. По справедливому утверждению П. Выходцева, «традиционный народно-песенный образ Родины, так многосторонне раскрытый в поэме, органично «вписался» в образ советской России»<sup>114</sup>.

Широчайшим обращением к историческому прошлому народа, к пейзажу России, к народному искусству, песне, обычаям лирика военных лет как бы утверждала, что нация, став социалистической, не отреклась от своих истоков. В этих истоках герои черпают стимулы стойкости, силы для преодоления нечеловеческих испытаний. Так, О. Берггольц в стихотворении «Лето сорок второго года», ведя диалог с собственной душой, изнемогающей под грузом боли и горечи от «неожиданных пора-

<sup>111</sup> Писатели в Отечественной войне. Письма читателей. Гослитмузей. М., 1946, стр. 102—103.

<sup>112</sup> А. Прокофьев. Стихотворения. М. — Л., «Художественная литература», 1947, стр. 432.

<sup>113</sup> «Мне довелось познакомиться со своими героями на одном из участков Волховского фронта» (А. Прокофьев. Автобиография. В кн.: Стихи и поэмы. М., «Художественная литература», 1959, стр. 3).

<sup>114</sup> П. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. М. — Л., «Наука», 1963, стр. 463.

жений», обращается в ней к тем чертам, которые формировала в национальном характере его суровая история:

Ты — русская дыханьем, кровью, думой,  
В тебе соединились не вчера  
Мужицкое терпенье Аввакума  
И царская неистовость Петра <sup>115</sup>.

Можно спорить с трактовкой главного в характере протопopa Аввакума, но направление поиска писательницы несомненно содержит возможности обогащения концепции личности моральными категориями высокого накала. И В. Гроссман в одном из своих программных очерков Сталинградского цикла «Власов» задумывается главным образом над нравственными качествами героя, которые имеют глубокие исторические корни. Рассказ о его самоотверженной работе в колхозе, прочных нравственных устоях в семье, простых и суровых проводах на фронт завершается аналитической характеристикой: «...человек могучей аввакумовской души, ни разу не слывавший перед народом и самим собой, жестоко и неистово требовательный к другим и к себе. Такие суровые души выковываются тяжким молотом векового труда, и можно было бы их назвать жесткими, не будь они столь бескорыстно преданы правде, труду и долгу» <sup>116</sup>.

Решаемая писателями задача художественного исследования трансформированного социализмом национального характера, воздействуя на эстетический идеал, открывает возможности обогащения метода социалистического реализма.

Ведь герой, воплощающий лучшее в своем национальном типе, прекрасен уже в этом своем качестве в соответствии с гегелевским: «Прекрасное есть превосходное в своем роде». Это дает основания утверждать, что в литературе военных лет обогатился именно эстетический идеал за счет включения в него этого существенного элемента.

Интересно с такой точки зрения взглянуть на произ-

---

<sup>115</sup> О. Берггольц. Ленинград. Стихи и поэмы. М., «Советский писатель», 1944, стр. 54.

<sup>116</sup> В. Гроссман. Годы войны. М., «Художественная литература», 1946, стр. 210—211. Характерно, что именно из этого образа вырос один из ярчайших героев романа «За правое дело» (1952 г.) Вавилов, который, на наш взгляд, является истинным художественным открытием Гроссмана.

ведения писателя, чье творческое воображение рассматриваемая нами проблема занимала на протяжении всей его жизни. А. Н. Толстого более всего влекли к себе четыре эпохи, когда, по его словам, «завязывался русский характер»: эпоха Ивана Грозного, петровская эпоха, гражданская война и Великая Отечественная война 1941—1945 годов. Назвав свой небольшой рассказ 1944 года «Русский характер», он как бы подчеркнул этим его программность для своего творчества. Не означает ли это, что выковывавшийся веками своей нелегкой историей, очищенный революцией от уродовавших его наслоений национальный характер именно в годы войны предстал перед художником как живое воплощение его эстетического идеала?

Глубоко потрясенный подвигом народа в войне, Толстой в своем докладе «Четверть века советской литературы», прочитанном 18 ноября 1942 года на юбилейной сессии Академии наук СССР, высказал уверенность в том, что война станет существенной вехой на пути создания советскими писателями образа современника как человека «исторического». «До глубины человеческого портрета, — сказал он, — советская литература дойдет только в дни этой войны, пораженная и переволнованная высотой нравственного духа двадцати восьми гвардейцев, комсомолки Зои и десятков и сотен тысяч подобных им героев, сынов народа»<sup>117</sup>.

Всматриваясь в воюющего современника, он узнавал в нем многие свойства излюбленного им характера в его гармоническом и свободном развитии. Это и умение «в тяжелые годы легко отрешаться от всего привычного, чем жил изо дня в день»<sup>118</sup>, и непреодолимое достоинство («никогда перед врагом-захватчиком шапки не ломал»), и удадь, и мечтательность, и высокая гуманность. Сквозная тема публицистики Толстого военных лет<sup>119</sup> — историческое прошлое народа. Он видит в нем

<sup>117</sup> А. Н. Толстой. Собр. соч., т. X. М., «Художественная литература», 1961, стр. 541.

<sup>118</sup> Там же, стр. 573.

<sup>119</sup> См. о ней: Р. Юлдашева. Публицистические статьи А. Н. Толстого периода Великой Отечественной войны. Уч. зап. Ташкентского пед. ин-та, вып. 13, ч. 2, 1950; З. Альбина. О стиле публицистики А. Н. Толстого. Уч. зап. Киргизского заоч. пед. ин-та, 1956; К. Сивкова. Некоторые особенности художественного мастерства А. Толстого-публициста. Уч. зап. Казахского пед. ин-та, вып. 2, 1958.



отправной пункт исторического развития, звено на пути к настоящему и будущему: «Родина — это движение народа по своей земле из глубин веков к желанному будущему, в которое он верит и создает своими руками для себя и своих поколений»<sup>120</sup>.

Мужество и стойкость миллионов своих читателей<sup>121</sup> Толстой вооружал героическими традициями, накопленными народом за тысячелетнюю историю «тяжелой борьбы за отеческую землю».

О русском характере в эти годы писали и спорили на всех континентах. Ведь именно русские приняли на себя сокрушительнейший удар фашистской армии и не согнулись под этим ударом. «Мир хочет знать, кто тот русский народ, о котором столько лгали, который получил столько незаслуженных ударов и который сейчас спасает весь мир», — говорил Толстой в феврале 1942 года.

Многие зарубежные «теоретики» за разгадкой секрета «русской души» обратились к Достоевскому. Исконно русская жажда пострадать — вот, по их мнению, источник невиданной стойкости русских. Американский критик Клифтон Фэдимен в предисловии к роману «Война и мир», изданному в годы войны в Нью-Йорке, писал: «Поскребите любого русского, и вы обнаружите мученика»<sup>122</sup>. О «выносливости» как основной черте «загадочного» русского характера пишет 16 сентября 1943 года «Нью-Йорк Таймс бук ревью»<sup>123</sup>. Этой извращенной трактовке русского национального характера Толстой (как и другие советские публицисты и писатели в дни войны) противопоставил исторически сложившиеся и качественно обогатившиеся за годы Советской власти свойства русского советского человека. Ответственность за родину, активный гуманизм, беспощадность ко злу, высокая моральная взыскательность отличают всех героев цикла Толстого «Рассказы Ивана Сударева», в том числе и рассказчика, который, по собственному опреде-

---

<sup>120</sup> А. Толстой. Собр. соч., т. X, стр. 506.

<sup>121</sup> Письма фронтовиков Толстому, опубликованные в сб. «Писатели в Отечественной войне. Письма читателей». Гослитмузей, 1946 (на стр. 13—28), убеждают в том, как волновали, брались ими на вооружение, какие мысли и чувства рождали его статьи и рассказы военных лет.

<sup>122</sup> Обзор иностранной критики о советской литературе 1943—1944 годов. ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 697, стр. 60.

<sup>123</sup> Там же, стр. 11—12.

лению, в борьбе с фашистами решает «государственную задачу».

Цикл этот очень высоко оценил Т. Манн. В письме к А. Толстому в мае 1943 года он писал: «Вы сами являетесь русским писателем, отражающим все величие русской литературной традиции; как раз на днях я встретился с Вашим мощным и прекрасным талантом, когда я читал Ваши сильные военные рассказы — «Рассказы Ивана Сударева»<sup>124</sup>.

Тенденциям буржуазной критики извратить русский характер, свести его к одной черте (чаще всего — каратаевщине или карамазовщине) Толстой противопоставляет свою концепцию этого характера как характера сложного, богатого, отнюдь не однолинейного. «Русский человек — не простой человек, русский человек — хитро задуманный человек»<sup>125</sup>, — говорит о себе Петр Филиппович Горшков, герой рассказа «Странная история».

В то время как в большинстве рассказов этого цикла, очень небольших по размеру, отсутствуют предыстории героев, в «Странной истории» ей уделено немалое место.

Выходец из богатой старообрядческой семьи, Петр Горшков недоброжелательно относился к советской власти: «...был зол ... не верил, что мои дети будут жить хорошо, в достатке, в довольствии» (623). Проведя десять лет в лагерях по подозрению во вредительстве, он многое передумал, переоценил, пристрастился к чтению. Трезвый, наблюдательный человек, он уже не связывает будущее детей с наличием собственного дома, который еще недавно был для него залогом прочности, уверенности в завтрашнем дне. Всматриваясь в окружающее, он приходит к убеждению, что «советская власть — наша, русская, мужицкая...» (623).

Все, что постепенно созревало в сознании Петра Филипповича, было поставлено фашистским нашествием перед самой серьезной из проверок. Лояльности по отношению к советской власти оказывается для него недостаточно, когда под угрозу поставлено самое ее существование. Ведь лишь при ней, как он это сейчас осо-

---

<sup>124</sup> Архив А. Н. Толстого. ИМЛИ им. А. М. Горького, № 2491/5.

<sup>125</sup> А. Толстой. Собр. соч., т. X, М., «Художественная литература», 1961, стр. 623. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

знает, возможно сохранение национального достоинства: «Власть советская вооружила народ и повела в бой, чтобы перестал смеяться над нами проклятый немец... Становое дело вы делаете, товарищи, спасибо вам...» (624). Слова фашистского офицера о том, что русским надо учиться у собаки, бегущей в мельничном колесе, жгут его душу. Объясняя партизанам свой приход к ним, он начинает именно с этого факта. Национальная гордость становится для Горшкова, как и для миллионов советских людей, составной частью советского патриотизма.

Назначенный бургомистром, он, преодолев недоверие партизан, начинает помогать им. И в том, как смело и творчески он проводит все операции, обнаруживаются неограниченные духовные возможности человека, обретшего место во всенародной борьбе, обремененного доверием народа, убежденного в высокой исторической справедливости творимого им дела.

«Он будто издевался над немцами, доказывал им, что действительно русский человек — хитро задуманный человек и не плоскому немецкому ограниченному уму тягаться с трезвым, вдохновенным, не знающим часто даже краев возможностей своих, острым русским умом» (627). В действительности, показывает Толстой, перед нами столкновение не двух национальных характеров как таковых, а двух социальных типов в их национальном проявлении — русского советского человека и немецкого фашиста.

Подобно тому как в поединке с немцем Василий Теркин, задумываясь о природе врага, попирающего национальные традиции народов<sup>126</sup>, утверждающего порядок насилия и произвола, видит в нем не просто немца, а немца-фашиста, Горшков оскорблен до глубины души расизмом фашистов именно как проявлением их антигуманизма.

Национальное и социалистическое сливаются в героя, и в решающий для родины момент он делает выбор, убеждающий, что в его душе победили социалистические начала.

---

<sup>126</sup> «Кто ты есть, что к нашей бабке  
заявился на порог,  
не спросясь, не скинув шапки  
и не вытерши сапог?» (А: Т в а р д о в с к и й. Поэмы. М., «Советский писатель», 1947, стр. 155).

Еще с большей художественной силой это воссоздает Л. Леонов в истории Федора Таланова — героя пьесы «Нашествие»<sup>127</sup>.

Кульминацией его пути от болезненного погружения в собственные горести и обиды к высокому подвигу самоотречения становится острейший поединок с «бывшим русским» (как определил автор в ремарке его суть) Масальским.

Допрашиваемый им после убийства четырех фашистских офицеров, Федор на вопрос о звании, сословии, занятии отвечает: — «Я русский. Защищаю Родину»<sup>128</sup>.

Понятия «русский» и «советский» и в этом случае выступают как идентичные: быть настоящим русским означает в устах героя защищать советскую Родину. Это подчеркивается и финалом пьесы (в ее редакции военных лет). «Он вернулся, он мой, он с нами...» (530), — с мукой и гордостью говорит мать о казненном фашистами Федоре.

То, что в момент решающего исторического выбора подавляющее большинство советских людей, в том числе даже те, кто имел основания для обиды на советскую власть<sup>129</sup>, обнаружили свою глубокую преданность ей, стало выражением такого единства народа в войне, которое вынужден был признать даже один из недавних идеологов белоэмиграции В. Шульгин:

«Кого мы хотели освободить, — писал он. — Тот народ, что умирает за своих «угнетателей?» — ...Вторая мировая война была неким голосованием в отношении Советской власти. Поставлен был вопрос: «Желаете ли вы свержения Советской власти?» Умирая на полях битв, советские люди отвечали: — Не желаем»<sup>130</sup>.

<sup>127</sup> Анализ пьесы, исследование ее внешнего и внутреннего конфликта см. в кн. А. Богуславского и В. Диева «Русская советская драматургия. Основные проблемы развития», т. II, М., «Наука», 1965, стр. 180—192.

<sup>128</sup> Л. Леонов. Избранное. М., «Художественная литература», 1945, стр. 513. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

<sup>129</sup> «Федор Таланов в замысле «Нашествия», который теперь восстановлен в сборнике «Пьесы», вышедшем в изд-ве «Советский писатель», не был уголовником. При написании пьесы зимой 1941—1942 годов пером подсознательно двигала и такая мысль: вот он сидел без вины в камере... — как он поведет себя на войне?» (Л. Леонов. По координатам жизни. Интервью. «Вопросы литературы». 1966, № 6, стр. 98—99).

<sup>130</sup> В. Шульгин. Письма к русским эмигрантам. М., Изд. социально-экономической литературы, 1961, стр. 14.

Казалось бы, о категории русского характера Толстой обстоятельно говорит в «Странной истории», но он вынес эти слова в название другого рассказа, заключающего цикл «Рассказов Ивана Сударева» и занимающего в нем ключевое место. В его герое Егоре Дремове многие грани эстетического идеала писателя находят самое непосредственное воплощение<sup>131</sup>.

«Как он бил немцев, — начинает рассказ о Дремове Иван Сударев, — я рассказывать не стану, хотя он носит золотую звездочку и половина груди в орденах. Человек он простой, тихий, обыкновенный — колхозник из приволжского села Саратовской области. Но среди других замечен сильным и соразмерным сложением и красотой. Бывало, заглядишься, когда он вылезает из башни танка, — бог войны! Спрыгивает с брони на землю, стаскивает шлем с влажных кудрей, вытирает ветошью чумазое лицо и непременно улыбнется от душевной приязни»<sup>132</sup>.

С первых же строк рассказа в нем отчетливо проступает национальный колорит. Бог войны, командир танка — это и «добрый молодец» русских сказок, кудрявый, удалой, сердечно открытый людям. Это не просто характерологические приметы Дремова, но и элемент его эстетической оценки рассказчиком (и автором).

Интерес к национальному прошлому органичен для Толстого, и в критериях ценности героев предшествующих эпох национальное всегда занимало у него огромное место. Но в оценке личности современного героя это начало с особенной силой проявилось у него именно в годы Великой Отечественной войны. Индивидуальное, неповторимое тем ценнее для него в герое, чем больше в нем ощущается родство с нацией, гордость званием русского, «которое дети с колыбели привыкнут благословлять как избавителя от удушающего смертельного кошмара фашизма». (Так писал Толстой еще 9 июля 1941 года).

---

<sup>131</sup> Именно так восприняли «Русский характер» читатели-фронтовики, которые сообщали Толстому, что многократно перечитывают рассказ, полюбили его героя и восприняли его «как пример, достойный подражания» (Писатели в Отечественной войне 1941—1945 годов. Письма читателей. Гослитмузей, 1946, стр. 25).

<sup>132</sup> А. Толстой, т. X, стр. 629. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

Беглые, казалось бы, упоминания о родителях Егора подчеркивают в их характерах и в самом строе отношений в семье истоки многих моральных качеств героя.

«Отец мой — человек степенный, — вспоминает Егор на фронте, — первое — он себя уважает. Ты, говорит, сынок, многое увидишь на свете, и за границей побываешь, но русским званием — гордись» (630). В маленькой же «тихой, неторопливой, доброй» матери героя обнажается такое богатство народной души, такая глубина и сила чувств, что нельзя не присоединиться к словам исследователя творчества А. Толстого М. Чарного: «Непостижима сила узнавания материнского и поразительна сила проникновения художника в сердце матери. Кажется, если бы не было всех 15 томов сочинений А. Толстого, то по одному этому письму<sup>133</sup> можно было бы с изумлением говорить о толстовском отличном знании родной страны, ее людей, их языка и психологии»<sup>134</sup>. И невеста Егора — милая красавица Катя изображена в «Русском характере» в традиции народного песенно-сказового творчества: «...свежа, нежна, весела, добра, красива так, что вот вошла, и вся изба стала золотая...» (635). Не столь существенными оказываются в рассказе образовательный ценз и занятия Кати (она учительница), сколько красота верности, воплощенная в ней.

«Егор, я с вами собралась жить навек. Я вас буду любить верно, очень буду любить... Не отсылайте меня» (637). Сразу же за этими словами Кати звучит заключительный аккорд рассказа<sup>135</sup>.

«Да, вот они, русские характеры! Кажется, прост человек, а придет суровая беда, в большом или в малом,

---

<sup>133</sup> Речь идет о письме, посланном матерью Егора после того, как он, изуродованный, побывал в родительском доме под чужим именем.

<sup>134</sup> М. Б. Чарный. Путь Алексея Толстого. Очерк творчества. М., «Художественная литература», 1961, стр. 249.

<sup>135</sup> «Русский характер» — последний из написанных А. Толстым рассказов. В плане его работ на 1945 г., хранящемся в архиве АН СССР, значится: 1) Закончить 3 книгу романа «Петр I», 2) Начать роман по материалам Отечественной войны. В одном из писем писателя указано и название будущего романа о войне — «Огненная река (на Великом пути)». См.: Хроника жизни и творчества А. Н. Толстого в период Великой Отечественной войны. — В кн. «Творчество А. Н. Толстого. Сборник статей», МГУ, 1967.

и поднимается в нем великая сила. Человеческая красота» (637).

«Небольшая история из личной жизни», как определяет содержание рассказа Иван Сударев, затрагивает, казалось бы, малый круг людей. Но за «камерным планом» проступает атмосфера большого мира, где такими, как у Егора, рубцами «гордиться нужно» (слова отца), где бойцов связывает истинная душевная близость, при которой горе и радость каждого рождает живое сопереживание, где свободно и глубоко раскрывается самое лучшее в человеческой душе.

Единство человека и общества не может быть полным, если это только сиюминутное, вызванное обстоятельствами, «ситуационное» единство, определяющееся даже такими высокими стимулами, как защита Отечества. Органичное включение в предмет художественного пересоздания национальных и исторических истоков характера героя в конечном счете обогащало и концепцию личности, и исследование путей к гармонии между личностью и обществом, и принципы типизации, и народность литературы. Без этого обогащения метода слишком абстрактными и оторванными от их реального существования в характере героя оказались бы и такие типологические свойства человека социализма, как жажда труда и творчества, пытлиное и исторически масштабное мышление. Именно те произведения, в которых все эти элементы сочетались в образной ткани и прежде всего в характерах героев, и внесли наиболее существенный вклад в развитие социалистического реализма.

ЧАСТЬ IV

# ГЕРОИ, ОПЕРЕДИВШИЕ ВРЕМЯ







# 1. ИДЕАЛ, ВОПЛОЩЕННЫЙ В ОБРАЗЕ

Столкнувшись на третьем этапе развития социалистического реализма с новаторской идейно-художественной задачей воплощения человека социалистического общества, советские писатели не могли не видеть, что свойственный ему социально-психологический комплекс лишь начал складываться во второй половине 30-х годов. Элементы его зародились в передовых людях России еще в ходе борьбы за социалистическую революцию, они развивались вглубь и вширь в годы гражданской войны и социалистического строительства, проникая в сознание все более широких слоев народа. Сначала крупницы, а позднее все более значительные элементы социалистического мироощущения глубоко исследовались литературой 20-х — начала 30-х годов, типизировались, входили в концепцию личности и оказывали обратное влияние на формирование социалистического человека. В этом, в частности, заключалась великая воспитательная роль советской литературы.

Но подлинно социалистический человек, причем не выдающаяся личность, резко выделяющаяся из массы по уровню социалистического сознания, а именно «человек массы» мог сформироваться лишь в условиях уже построенного социализма.

Как мы пытались показать в предыдущих главах, советские писатели на этом этапе (и в особенности, в годы Великой Отечественной войны) создали галерею героев нового типа, в которых социалистическое мироощущение стало основой нравственных принципов, отноше-

ний с людьми, общественного и личного бытия. И отнюдь неслучайно наибольшая близость к эстетическому идеалу авторов обнаруживается в тех героях, которые вступили в войну на самом пороге сознательной, «взрослой» жизни. О бесчисленных прототипах этих героев писал Ю. Смуул: «...Все это было с людьми, еще не имеющими собственного жизненного опыта, поэтому суровой проверке подвергаются не только они сами, но прежде всего вырастившее и воспитавшее их общество»<sup>1</sup>.

Да, у них не было собственного опыта, но у них было нечто иное, давшее возможность чутким ко всему новому писателям воплотить в образе свой идеал личности: они выросли в атмосфере уже в основном сложившегося социалистического общества и были поэтому свободны от тяжелого нравственного наследия досоциалистических общественных отношений. Естественное, «родовое» обаяние юности, с ее «открытостью» миру, людям, счастью, с нравственным максимализмом и трепетной мечтой о любви, всегда привлекало писателей, стремившихся подобно Пушкину (в образе Татьяны) и Толстому (в образе Наташе) непосредственно воплотить свой идеал. Это был идеал чистоты, естественности, человечности, свободы от «частичности», но он, разумеется, не включал тех высоких критериев — деяния, творчества, пытливой мысли, глубокого коллективизма, чувства исторической ответственности, без которых свойственная социалистическому реализму концепция личности утратила бы свое новаторство. Не просто «родовое» обаяние юности (хотя, конечно, и оно), а достигнутая этим поколением нравственная высота и совершенный им подвиг — вот что позволило именно в юном герое увидеть и типизировать высшие гуманистические ценности, рожденные социалистической эпохой.

Духовный мир этого поколения впервые стал исследоваться советской литературой в предвоенные годы.

Конечно, путь самых юных тоже не был безоблачен, и литература не прошла мимо этого: печатью трагедии отметил Гайдар судьбу своего барабанщика, в преодолении драматических препятствий мужают герои арбузовского «Города на заре», через мучительные испытания проводит Каверин Саню Григорьева («Два капитана»).

---

<sup>1</sup> Ю. Смуул. Ледовая книга. «Дружба народов», 1959, № 4, стр. 93.

Но духовная эволюция этого поколения, как правило, не была связана с мучительно трудным изживанием идеологических и этических наслоений, обременявших сознание многих представителей старших поколений.

Потому-то так светел и гармоничен облик юных героев Гайдара, повести Р. Фраермана «Дикая собака Динго», Машеньки и ее друзей в пьесе А. Афиногенова и близких им по духу героев литературы о подростках и для подростков, которая, по нашему убеждению, неслучайно переживала взлет во второй половине тридцатых годов, когда основным предметом литературы социалистического реализма становится природа впервые в истории человечества складывающихся гармоничных взаимоотношений личности и общества.

И то, что поэты, прозаики, драматурги и в годы Отечественной войны постоянно обращались к образам молодежи, объясняется, на наш взгляд, не только воздействием жизненного материала — яркостью подвигов советских девушек и юношей, которые не могли оставить писателей равнодушными. Не меньшую роль играл и встречный процесс — стремление художников создать образ высокой гармонии, обладающий в силу этого неотразимым эмоциональным воздействием на читателей. Встреча двух этих тенденций высекала яркую искру — и поэмы «Зоя» М. Алигер, «Сын» П. Антокольского, «Пропал без вести» Е. Долматовского, «Блокада» З. Шишовой, рассказы «Мгновение» Н. Тихонова, «Гибель командарма» Г. Николаевой, пьесы В. Пановой «Девочки» и «Метелица» и, наконец, «Молодая гвардия» А. Фадеева стали существенными вехами не только в биографиях их творцов, но и в истории советской литературы и ее метода.

Подобно тому, как в прозе военных лет главенствующее место занял жанр повести, в поэзии «формой времени» стала поэма. Она выступила в эти годы<sup>2</sup> в богатстве своих жанровых разновидностей, которые несли на себе печать творческой индивидуальности их создателей. Это отчетливо ощущается в поэме-балладе Н. Тихонова «Киров с нами», поэме-песне А. Прокофьева «Россия», поэме-исповеди О. Берггольц «Февральский дневник», лирико-героических поэмах «Зоя» М. Алигер и «Два-

<sup>2</sup> За годы войны только на русском языке было опубликовано около ста поэм.

дцать восемь» М. Светлова, лирико-философских — «Сын» П. Антокольского, «Пулковский меридиан» В. Инбер, «Домик в Шушенском» С. Щипачева.

Место, которое в поэзии военного четырехлетия заняла поэма, связано, по нашему убеждению, с самой природой этого жанра, в котором взаимодействие эпических и лирических начал открывает возможности создания емких образов, одновременно конкретных и обобщенных, концептуальных и остро эмоциональных.

Несмотря на то, что прототип героини поэмы «Зоя» вполне определен, созданный Алигер образ носит характер самого высокого обобщения. Страстная устремленность к подвигу, мужественная непреклонность в самый трагический, предсмертный час, чувство морального превосходства над врагом и уверенность в победе, воплощенные в героине, несут в себе величие духа советского человека.

Но, задумываясь о природе новаторства этого образа, которое определило место поэмы Алигер в советской поэзии, мы убеждаемся в недостаточности этой характеристики.

Действительно, разве этих качеств и этих типологических свойств характера не было у героев литературы о гражданской войне, у Павла Корчагина и Метелицы? Более того, они характерны и для Павла Власова и для героев историко-революционных книг. Литературные истоки героев этого типа — еще в героическом эпосе, в фольклоре, в образах патриотов и революционеров прогрессивной литературы всех времен.

Правда, в литературе прошлого эти образы носили на себе печать романтической исключительности, в то время, как образ Зои представляет собой сложное диалектическое единство исключительного и массового. Каждый человек, отдающий жизнь за родину и с достоинством отвергающий любую, пусть даже только моральную, уступку врагу, совершает подвиг и в этом смысле он исключителен, но в условиях невиданного массового героизма это становится уже не столько особенностью личного поведения, сколько проявлением величия народа в целом.

И все же не в этом воплощении единства исключительного и массового, характерного для лучших произведений военных лет, главное эстетическое открытие

литературы этого периода. Анализ образа Зои, который создается, помимо собственно эпических, повествовательных средств, всей структурой поэмы, ее тональностью, эмоциональным строем, убеждает в том, что это героиня нового типа.

Зоя — прежде всего человек сформировавшегося социалистического общества, полностью свободный от того уродующего личность влияния, которое в той или иной степени сказывается на человеке в антагонистическом мире.

В скупых и несколько суммарных реалиях предвоенного быта «московской школьницы-длинноножки»<sup>3</sup> перед читателем предстает целая система представлений и идеалов, во многом новых даже по сравнению с психологическим обликом людей периода становления социалистического общества.

Созревание Зои, формирование ее интересов, взглядов, понятий происходило уже в мире, где не было эксплуататорских классов и где, следовательно, ощущение единства народа начинало входить в психологический склад личности.

Быт героини был скромн, но автор упоминает об этом мельком: «маленькая мамина зарплата — месяц не дотянешь до конца» (150), «у чиненных туфелек твоих» (151), потому что в системе ценностей героини достаток и уют занимали весьма незначительное место. При этом Алигер не приукрашивает, не «лакирует» предвоенную действительность: сквозь многое мелкое и недостойное, «сквозь скуку продмаговских очередей, сквозь длинную склоку квартирных традиций» (153) предстоит «пробиться» героине, чтобы не затемнить высокий мир своих раздумий, интересов, мечтаний.

Без горечи, как бы проходя мимо быта, воспринимает Зоя различные «нехватки», и если о чем и мечтает в этом плане, то лишь о том, «чтобы меньше уставала мама за проверкой письменных работ», причем и эта ее мечта непосредственно сливается с другими — «чтоб уже не только через полюс — вокруг планеты Чкалов пролетел» и «чтоб у гор Сиерра-Гвадарамма победил неистовый народ» (151). В этом сочетании не только вполне

---

<sup>3</sup> М. Алигер. Стихотворения и поэмы в двух томах, т. 1, М., «Художественная литература», 1970, стр. 150. Далее страницы указываются в скобках.

реалистическое отражение того, чем жила молодежь предвоенных лет, но и характеристика специфики сознания человека социализма, который равно болеет болями своими и общими.

Вечная проблема литературы «человек и мир» приобретает здесь новый поворот: человек социалистического общества, неразрывно слитый с его стремлениями и идеалами — и мир «во всей его сложности, трезвой и черствой», «туманен и солнечен, горек и сладок» (152). Именно таким предстает в предвоенную весну («весна сорок первого года, почти середина двадцатого века») предгрозовый мир перед задумавшейся, на часок отбросившей учебники, быстро взрослеющей Зоей, и из этого раздумья рождается «категорический императив» — правда, бескомпромиссность, максималистская непримиримость юности.

Но это не отвлеченная абстрактная правда, а классово определенная, воспитанная всем строем советской жизни правда передового общества. Алигер не вкладывает слова высокого пафоса в уста своей героини — представительницы поколения, с детских лет впитавшего социалистическую идеологию, поколения, у которого, по словам Горького, «классовое революционное самосознание уже переросло в эмоцию»<sup>4</sup>. Герои книг о гражданской войне, как выше уже было отмечено, в полном соответствии с исторической правдой иногда декларировали свои убеждения — они еще только боролись за победу нового мировоззрения и сами овладевали им. Но о том, что вошло в сознание, стало его основой, люди не говорят — они просто мыслят, чувствуют и действуют в соответствии с этими основами.

Однако, в лирико-героической поэме Алигер (именно так мы бы определили ее жанровую специфику) прямое и романтически приподнятое выражение категорий мировоззренческого плана создает (наряду с другими художественными средствами) тот эмоциональный накал, без которого она многое бы утратила в своей эстетической цельности, не говоря уже о непосредственном воздействии на читателя военных лет<sup>5</sup>. И автор произносит

---

<sup>4</sup> М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1953, стр. 602.

<sup>5</sup> «Дорогая товарищ Алигер, простые солдаты от всего сердца говорят Вам спасибо, они услышали, они поняли Вас, они будут

полные социальной и нравственной насыщенности слова, но произносит их сам, в стилистике того обращенного к героине монолога, который характерен для всей поэзии периода войны с ее близостью автора и героя, автора и читателя:

И сделалась правда повадкой твоей,  
Порывом твоим и движением невольным  
В беседах со взрослыми, в играх детей,  
В раздумьи твоём и кипении школьном...  
...Твоя пионерская правда росла,  
Твоя комсомольская правда мужала (154).

Когда в конце войны М. Алигер по материалу поэмы создала пьесу («драматическую поэму», как она обозначила ее жанр) «Сказка о правде» и, в соответствии с законами драматургии, передала некоторые авторские строфы поэмы героине, она погрешила этим против правды образа. Натянута и неестественно в устах строгой семнадцатилетней партизанки звучали слова, уместные в лирическом обращении потрясенного ее подвигом и всем ее обликом автора. Видимо, и в этом одна из причин того, что пьеса не выдержала испытания временем в то время, как поэма до сих пор волнует читателя.

Авторское обращение к герою несет в поэме различные функции. Вначале это задушевное собеседование с Зоей — школьницей: «Как звать тебя девочка?...»<sup>6</sup> (150). Затем — романтически приподнятое выражение главных ее черт: «И сделалась правда повадкой твоей...». Иногда автор выступает одновременно от имени героини, от собственного имени и от всей юности страны:

И больше нам взносы платить не рублями,  
А, может быть, собственной жизнью и кровью (162).

И наконец, в самых трагедийных эпизодах поэмы форма обращенного к героине монолога приобретает еще

стараться каждый сделать шаг к победе, как Вы пишете...» (Литературный музей, 30520/5/).

У замученного фашистами в деревне Коровитчино комсомольца обнаружили клочок «Комсомольской правды» со стихами о Зое Космодемьянской. «Я с трудом разобрал, — вспоминает Б. Бялик, — на пропитанной кровью бумаге слова из поэмы Маргариты Алигер: «Всех не перевешать, много нас...» (Б. Бялик. Наедине с прошлым. М., «Советский писатель», стр. 135).

<sup>6</sup> В этой же интонации прямого обращения к героине создана в 1943 году поэма М. Светлова «Лиза Чайкина», лучшие части которой впоследствии публиковались под названием «Стихи о Лизе Чайкиной».



одну художественную функцию. Автор уже не объясняет, не комментирует поведение и чувства героини, а входит в ее внутренний мир, почти сливая с ним воедино и собственные думы, чаяния и страдания: «Мне хотелось написать о Зое так, чтоб задохнуться вместе с ней» (188). Этим не только усиливается лирический накал произведения, но и достигается нечто существенное на пути воплощения образа героя. Автор заражает, захватывает читателя своим глубоко личностным отношением к герою, эпический герой поэмы как бы обогащается близостью к нему героя лирического, и даже случайное совпадение (Зоя, попав в руки врагов, назвалась Таней, а это имя дочери поэтессы) заставляет еще острее ощутить эту близость.

В рецензиях и статьях, появившихся еще в годы войны, поэма Алигер была подвергнута критике за «чрезмерную» роль в ней лирического начала.

«В бурном лирическом потоке мыслей и чувств, — писала Л. Поляк, — ...тонет повесть о девушке»<sup>7</sup>. «В поэме больше мыслей и чувств самого автора, чем характера Зои»<sup>8</sup>, — вторила ей З. Кедрина. В конце пятидесятых годов Е. Никитина, полемизируя в своей содержательной монографии с подобными высказываниями, отметила в качестве главного достоинства поэмы Алигер ее близость к реальной биографии героини: «В целом поэма запечатлела героические черты Зои, что и делает произведение ценным в глазах читателя»<sup>9</sup>.

Нам представляется, что лирическая стихия в поэме Алигер не нуждается ни в замалчивании, ни в оправдании. Быть может, она и принесла некоторый ущерб точности в изображении Зои Космодемьянской, но в создании обобщенного художественного образа Зои пронзительный лиризм поэмы был очень плодотворен и содержал эстетические принципы, ценные для дальнейшего развития метода советской литературы.

Что же именно в образе Зои носит обобщенный характер? То ли, что мать ее учительница, и она принадлежит, таким образом, к массовому слою интеллигенции? Разумеется, нет: это занимает ничтожное место в поэме

---

<sup>7</sup> Л. Поляк. О «лирическом эпосе» Великой Отечественной войны. «Знамя», 1943, № 9—10, стр. 297.

<sup>8</sup> З. Кедрина. Счастье. «Знамя», 1946, № 5—6, стр. 228.

<sup>9</sup> Е. Никитина. Поэмы военных лет. Саратов, 1958, стр. 54.

и не вносит ничего существенного в образ героини. Зоя — советская девушка сорок первого года, и ее социальная характеристика этим исчерпывается; она могла быть дочерью рабочего, академика, продавца — это существенно не изменило бы ее облика. Молодые герои Макаренко, Малышкина, Катаева, Леонова несли на себе ярко выраженные черты породившей их социальной среды. Еще в большей мере эта социальная основа личности прослеживается в образах Морозки и Мечика. Авторы отступили бы от реализма, если бы абстрагировались от этого фактора, так как в классовом обществе немыслима личность, не отмеченная печатью классовой принадлежности и позиции.

В Зое же типизируются лучшие черты молодежи общества, лишенного антагонистических противоречий. Алигер не стремилась к индивидуализации образа героини даже во внешности. Скорее к общему, чем к частному сводятся такие штрихи портрета как «школьница-длинноножка» или изображение Зои глазами юноши, который

...Увидит вдруг свою судьбу  
В девичьей летающей походке,  
В прядке, распутившейся на лбу,  
В ямочке на круглом подбородке (159).

Эта суммарность портрета еще более подчеркивает, что исключительность Зои в другом. Образ ее индивидуализируется за счет сугубо личностных особенностей — воли, собранности, активности, высокой требовательности к себе и другим. Жажда правды, правдивость в чувствах, словах, поступках — это не специфические черты данной личности, но в характере Зои они занимают едва ли не определяющее место.

И сделалась правда повадкой твоей,  
Порывом твоим и движеньем невольным... (154).

Здесь очень точно найдены слова. Именно тогда, когда идея, стремление, вера становятся «движением невольным», «повадкой» — они оказываются органичными элементами характера.

Алигер не просто воссоздает в образе героини лучшие черты ее поколения, но и показывает, как интенсивно зреет ее личность в суровых испытаниях. В высшей мере показательно при этом, что в условиях кровавой войны, которая, казалось бы, могла ожесточить героиню, она, напротив, становится мягче и отзывчивее.

Если в первой части поэмы звучат строки, свидетельствующие о реакции окружающих на требовательную бескомпромиссность героини:

Подруги боятся тебя чуть-чуть,  
Им неуютно и трудно с тобою (154),

то позже, когда Зоя перед подвигом мечтает слетать в Москву, она обещает себе:

Я найду себе верных подруг,  
Стану сразу доверчивей и откровенней (172).

Алигер фиксирует, таким образом, нравственный рост героини, сдвиги в ее характере в сфере «общечеловеческих качеств». При этом, «лучшее, что есть в человеке как в индивидуе», по справедливому замечанию С. Штут, «сливается с лучшим, что есть в человеке как члене общества»<sup>10</sup> и таким образом служит общей задаче.

По мере того, как общество будет развиваться по пути к социальной однородности, основой частного, индивидуализирующего личность начнет становиться не столько социальное, сколько общечеловеческое, связанное с нравственными качествами личности. И Алигер своей поэмой объективно делает попытку приблизиться к решению труднейшей, но очень важной с точки зрения дальнейшего развития метода задачи: показать общие черты человека, взращенного на почве бесклассового общества, в неповторимой личности. Нельзя сказать, что Алигер достигла значительного успеха на этом пути, но ее робкие, а иногда и наивные поиски в этом направлении не прошли бесследно.

Особое место в этих поисках занимает тема творчества. К какой бы профессии не стремилась реальная, историческая Зоя Космодемьянская, Алигер, еще больше сближая героиню эпическую с лирической, привносит в ее образ мечту о писательстве как проявлении творческих потенций духовно богатой личности:

Чтоб в твоей неоспоримой власти  
Было с целым миром говорить (156).

Некоторые критики (З. Кедрина, например) упрекали автора, усматривая в этом художественном вымысле

---

<sup>10</sup> С. Штут. Каков ты, человек. М., «Советский писатель», 1964, стр. 39.

не только нарушение прототипичности, но и отход от типичности, подмену того, что в логике характера героини, собственными, авторскими представлениями о том, что есть «заветное, большое» (156). Думается, этот упрек был бы уместен лишь применительно к строго документальному произведению. В поэме же лирико-героического плана автор достигает большого художественного эффекта именно благодаря тому, что почти полностью сливает собственные мечты и представления с мечтами героя.

В концепцию личности советской литературы способность к творчеству и жажда творчества входит уже со второй половины тридцатых годов, когда Ю. Крымов именно этой чертой героя внес вклад в эстетику социалистического реализма. Завоеванные социальные предпосылки для расцвета всех способностей человека делают его творческий характер принципиально важным критерием личности.

Поэтому естественно, что литература периода войны, изображая социалистическую личность, значительно усилила внимание к художественному анализу ее творческих потенций.

Создавая обобщенный образ молодого человека социалистической эпохи, Алигер не прошла мимо этого объективно сложившегося критерия личности, выражающего самое главное завоевание социализма. То, что Зоя мечтает не о труде как таковом, а о труде творческом — черта отнюдь не индивидуальная (в творческом труде пафос образов и Богданова в «Командире дивизии», и Травкина в «Звезде», и Юлии Дмитриевны в «Спутниках» и многих других героев литературы военных лет). Специфический же, индивидуализирующий характер связан именно с типом творчества, соответствующим духовному складу Зои. Ведь строки, посвященные Зое-читательнице, дают основание сказать:

Только разве так читают книги?  
Так, пожалуй, люди пишут их (155).

В остальном же автор идет скорее по пути заострения родовых качеств: у Зои повышенное чувство ответственности за судьбу Родины, глубокое осознание своего долга перед ней, стремление взять на себя самую трудную и опасную миссию. Когда предельно уставшие партизаны, отходящие на отдых, получили новое задание,

именно Зоя сказала: — «Я пойду. Я еще нисколько не устала». («Как она нежданно настала, *жданная* минута» (171). И «тоненькая, русская, прямая» (177) московская школьница нашла в себе мужество и решимость и для самой диверсии, и для «знаменитого единоборства» с временно торжествующим врагом.

В подмосковном лесу, за несколько минут до *свершения*, Зоя ощущает себя не просто партизанкой (мы, собственно и не видим партизанского отряда за конкретным и будничным перечнем дел: «Разрушали, где могли, дорогу, резали связные провода» (170). Героиня видит весь фронт, страдающие и борющиеся города — Севастополь, Ленинград («Этот город, которого ты не видала» (173). Она ощущает себя членом и бойцом всенародной общности, и во имя ее идет на подвиг. Так Василий Теркин, в рукопашной столкнувшись с фашистом, чувствует за собой не роту и даже не армию, а всю Россию, и — «держит фронт».

К обоим этим героям вполне применимы слова социологов Шишкина и Шварцмана: «Чем более широкая общность станет делом личной совести человека, его «личной перспективой» (Макаренко), тем он выше и красивее»<sup>11</sup>.

В произведении такого жанра как поэма «Зоя» тщетно было бы ожидать детальной, «романной»<sup>12</sup> психологической разработки характера. Но талантливо намеченные его контуры дают основание утверждать, что образ героини предельно сближается с нравственным и эстетическим идеалом автора, в чем-то предваряя «молодую гвардию коммунизма» — героев знаменитого фадеевского романа.

Сближение и даже слияние героя с идеалом автора прямо провозглашается в последних строках поэмы. «К творчеству вернувшийся художник» после войны высечет из гранита «лицо победы» — и «мы узнаем зоиные черты в откинутом, чудесном, вечном лике» (193).

В 1942 году на квартире у П. Антокольского читалась поэма его недавней ученицы по Литературному ин-

---

<sup>11</sup> А. Шишкин и К. Шварцман. XX век и моральные ценности человечества. М., «Мысль», 1961, стр. 213.

<sup>12</sup> Элементы ее обнаруживает — и нам это представляется аргументированным — А. Павловский в «Книге про бойца» А. Твардовского.

ституту М. Алигер, а спустя год в этих же стенах прозвучала трагедийная поэма хозяина дома — реквием младшему лейтенанту Владимиру Антокольскому — сыну поэта, погибшему в 1942 году.

Многое сближает героев поэмы Алигер и Антокольского — «московскую школьницу-длинноножку» и «рослого, веселого, смуглого школьника Москвы». Сознательный отказ обоих авторов от неповторимо индивидуального во имя общего, присущего юному поколению предвоенных лет, сказался в портрете героев, где выделены, главным образом, приметы крылатой и легкой юности, и в том, как суммарно изображается потрясение предчувствием первой любви.

И все же Антокольский решает другую художественную задачу, у него другой предмет изображения, не говоря уже о различии в масштабах дарований поэтов.

В то время как Алигер сделала события, внешние по отношению к собственной жизни, предельно личными, выстраданными, сливаясь, а порой как бы перевоплощаясь в героиню поэмы, переживая ее трагическую судьбу как собственную, Антокольский неистребимую боль отца претворил во всеобщее, высокое и очищающее страдание. Этому содействует даже то, что поэма названа не собственным именем героя, а обобщенным, иногда поднимающимся в контексте поэмы до символического «дитя человеческое» — «Сын».

Герой поэмы Антокольского в отличие от Зои Космодемьянской не совершает героических подвигов. Характер его лишен исключительности. Перед нами рядовой представитель поколения, застигнутого войной на переходе от отрочества к юности, один из многих, чей выпускной школьный вечер был прерван первыми залпами Отечественной войны. Раздумье поэта над его судьбой организует поэму. Он напряженно всматривается в обыкновенные, будничные детали жизни школьника и силой всего огромного трагедийного, тяготеющего к обобщениям большого философского масштаба таланта заставляет за этим повседневным и, казалось бы, случайным ощутить атмосферу жизни страны, вырастившей первое поколение людей социализма.

Реалии первых, «предвоенных» глав поэмы: «Стамеска, клещи, смятая коробка с гвоздями всех калибров,

молоток»<sup>13</sup>, увлечение живописью и музыкой, велосипедом и фотоаппаратом, потрясение встречей с морем, предчувствие любви — характерны для «отрочества» вообще. Но в том, как естественно складываются отношения подростка с окружающим миром и людьми, как свободно и раскованно он входит в этот мир и овладевает им, проявляются закономерности общества, где, по известному выражению К. Маркса, «свободное развитие каждого становится условием свободного развития всех». Тяга к творческому труду, зарождающаяся в детстве, знаменует здесь вехи духовного созревания личности.

Он ждал труда как воздуха и корма:  
Чертить, мять в пальцах, красить что-нибудь, —

спокойно-повествовательно начинает рассказ об этом Антокольский, но могучий темперамент поэта-романика рождает эмоциональный всплеск:

Его мечты хватило б жизни на три  
И на три века, — так он ждал труда (10).

Естественна для юноши и тяга к людям, высокое доверие к ним. Эти чувства восходят в поэме от детского ощущения:

И столько раз, ложась и встав с постели,  
Уверен был; нет, я не одинок (11)

до осознанного порыва юноши:

Навстречу людям. Всюду с ними в ногу,  
Навстречу людям — цель и торжество (29).

В поэме цитируется лишь одна строка письма героя из военной школы, но за ней возникает многое. «Здесь, папа, замечательные люди...» (29), — пишет юноша. Неустанная готовность восхищаться людьми, видеть в них прекрасное роднит его с героем романа, к работе над которым вскоре приступит Фадеев. Любуясь влюбчивостью «Олежки-дролетки», автор «Молодой гвардии» в этом индивидуальном свойстве героя даст почувствовать светлое мироощущение и душевную открытость, присущие самому юному поколению борцов Великой войны. А опубликованное 8 мая 1973 года в «Комсомольской правде» письмо Тимура Михайловича Фрунзе, летчика, девятнадцатилетним погибшего в 1942 году, со

---

<sup>13</sup> П. Антокольский. Сын. М., «Советский писатель», 1943, стр. 21. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

строчкой: «Народ в школе замечательный»... — убеждает, что в основе романтической, «идеализирующей типизации»<sup>14</sup> непреложный жизненный материал.

В отличие от устремленной к подвигу героини Алигер, которая, преодолевая все препятствия, добывается места на самом тяжелом участке борьбы, герой поэмы Антокольского со спокойной убежденностью («в сознании долга, в нежелании льгот» (29) следует одним путем с большей частью своих сверстников: школа, военное училище, фронт.

Особенности духовного склада и обстоятельства их формирования и развития, как и в «Зое», осмысливает не эпический, а лирический герой, однако в отличие от предыдущей поэмы он нигде не сливается с эпическим, а ощутимо превосходит его историческим опытом и уровнем интеллекта. Именно в его раздумьях и воспоминаниях — и особенно в соотношении с исторической и философской концепцией поэмы в целом — такие общегуманистические черты сына как прямота и доверчивость, правдивость и жажда труда, тяга к людям и поэтическое восприятие мира не только предстают как индивидуальные свойства Володи Антокольского и как приметы юности «как таковой», но и обретают социальную и историческую определенность качеств социалистической личности.

Причем то, что эти качества в поэме Антокольского обнаруживает один из многих (в первой редакции это даже особо декларировалось:

Ты — это каждый в юном поколении,  
Взращенный в счастье, вскормленный трудом,  
Не знавший одиночества и лени,  
Любивший школу, родину и дом),

красноречиво свидетельствует о том, что социалистическое мироощущение входит в плоть юности страны.

Образ сына, живое воплощение гармонии, предстает в поэме Антокольского объектом, на который направлена истребительная сила фашизма:

Я слышал взрывы тыщетонной мощи,  
Распад живого, смерти торжество.  
Вот где рассказ начнется. Скажем проще, —  
Вот западня для сына моего (15).

---

<sup>14</sup> Термин Горького, обоснованно применяемый И. Кузьмичевым в его монографии «Жанры русской литературы военных лет» к характеристике романтического стиля в литературе.



Путь этой открытой химиком смерти, вложенной в руки растленных фашистскими казармами молодчиков, один из которых — убийца сына — рожден в том же, что и он, 1923 году, предопределен хозяевами мира, основам которого самым своим существованием грозит социализм и воспитанный им человек. Главы, художественно исследующие путь Германии к фашизму, разгул расизма, бешеную погоню за прибылями, систему подготовки человеческого сырья для гитлеровских дивизий, точностью наблюдений, емкостью обобщений и логикой мысли во многом предваряют кинофильм шестидесятых годов «Обыкновенный фашизм». Эпизоды своеобразной исторической хроники («Идут года тридцать восьмой, девятый...» (21) вступают в поэму не как исторический фон лирической исповеди, а как неотъемлемый элемент художественной структуры этой лирико-философской поэмы, обусловленный характером ее конфликта. Присущее Антокольскому и в предшествующие десятилетия мышление крупными историческими категориями и философское осмысление происходящих в мире процессов обретают здесь бóльший аналитизм и целеустремленность. Начав поэму в лирическом ключе, поэт все более выводит жизнь своего героя за пределы узко-биографического сюжета, соотносит ее с эпохой и делает звеном в размышлениях о социальной истории человечества. При этом образ конкретного, с именем, адресом и биографией, героя вырастает до символически-обобщенного облика сына «солнечной планеты», подростка, которого преследуют гестаповцы в Праге, Брюгге, Бергене... — ведь

В их черном списке все подростки мира,  
Вся поросль человеческой весны (33).

Антокольский предельно обобщает и вторую сторону конфликта. Стихия жизни резко противопоставляется им стихии антижизни — смерти. На одном полюсе поэмы юность социализма в богатстве сил, творческих устремлений и человечнейших связей, на другом — выращенный фашизмом убийца, из которого тщательно вытравлены все человеческие качества и эмоции. Не случайно и отец убийцы — «наш давний недруг, кем бы ни был, берлинец с наглым *каменным* (подчеркнуто нами. — С. Ф.) лицом» (16).

Исторический конфликт, ареной которого предстает

под пером Антокольского весь земной шар, обуславливает и жанр, и композицию поэмы. Ее сюжет организован не движением изображаемых событий, как в поэме «Пропал без вести» Е. Долматовского, не этапами пути героя к подвигу (как «Зоя» Алигер), а сложным, иногда ассоциативным движением авторской мысли, противопоставляющей мир высоких гуманистических ценностей человеконенавистническому миру фашизма<sup>15</sup>.

Глубокое уважение к творениям человеческого разума и вандализм, чистое отношение к женщине и надругательство над ней, доверие к личности подростка и грубое подавление индивидуальности — вот стороны исторического единоборства, в котором молодость социализма торжествует над фашистским мракобесием.

Жизнь сына — стихия полнокровного человеческого бытия — как бы пропущена в поэме через атмосферу интеллектуальных раздумий и эмоций отца, до предела сгущенную, и это усиливает драматизм, поднимая его до высочайшего пафоса, дополняя скорбь о сыне жгучим сопереживанием отцу.

В то же время, при всем различии лирического и эпического героев, по мере нарастания драматизма поэмы возрастает их взаимодействие и сближение:

Не сын тебе, а ты ему наследник,  
Вы поменялись местом, он и ты (46).

Звенья сюжета связаны еще глубже и тоньше. Те «замечательные люди», с которыми свела сына военная школа, как бы возникают в последних главах поэмы:

И в том бою, в строю неистребимом,  
Любимые, чужие сыновья  
Идут на смену сыновьям любимым  
Во имя правды, большей, чем твоя (47).

Трудно согласиться с А. Абрамовым, когда он в своей содержательной монографии о поэзии Великой Отечественной войны явно недооценивает поэму «Сын», упрекая ее автора в том, что «при всей его любви к

---

<sup>15</sup> О несовместимости этих миров П. Антокольский писал в статье «Война и культура» в 1943 году: «Встретились два мира, разные во всех своих внешних проявлениях и в своей глубине. Наша жизнь...начинается там, где кончается фашизм» («Литература и искусство», 19 июня 1943 г.).

солнцу, к земле, к людям, он, едва ли не еще больше любит их отражение в слове, в книге, в песне»<sup>16</sup>.

Справедливо относя поэмы «Василий Теркин» и «Сын» к разным стилевым течениям и по достоинству высоко оценив первую, он в подходе ко второй моментами упускает из виду именно специфику ее стиля. Ее, на наш взгляд, тонко уловил В. Луговской, который писал: «Я люблю эту поэму за ее обожженную простоту, за ту тонкую психологическую нюансировку, которая рождается только великим страданием, за целомудренность пафоса и приглушенность лирики в тех местах, где ранний Антокольский развернул бы всю партитуру своих эмоциональных возможностей. Недаром же эта прекрасная вещь кончается так тихо и проникновенно:

Прощай. Поезда не приходят оттуда.  
Прощай. Самолеты туда не летают.  
Прощай. Никакого не сбудется чуда.  
А сны только снятся нам. Снятся и тают<sup>17</sup>.

Поэмы М. Алигер и П. Антокольского получили всенародное признание в годы войны и заняли прочное место в истории советской литературы. Несомненен и их вклад в развитие метода социалистического реализма, тем более что характерный для них угол зрения, подход к созданию образа юного героя — воплощения авторского идеала — присущ и другим, несравненно менее известным произведениям.

С этой точки зрения целесообразно рассмотреть рассказ Г. Николаевой «Гибель командарма». Опубликованный в 1945 году<sup>18</sup>, он не привлек тогда внимания критики. Объяснялось это, по-видимому, тем, что в первые послевоенные месяцы на авансцену литературы выходили жанры повести, а вскоре — романа, что в радостном громе Победы трагические ноты рассказа звучали несколько инородно, да и автор его был неизвестен.

В августе 1947 года в письме Г. Николаевой Э. Казакевич заметил: «Я знаю, что этот рассказ останется од-

---

<sup>16</sup> А. Абрамов. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. М., «Советский писатель», 1972, стр. 579.

<sup>17</sup> «Это одна из лучших вещей в поэзии военных лет», — написал в своем дневнике военных лет и Вс. Вишневский (Вс. Вишневский. Собр. соч., т. IV, М., 1958, стр. 163).

<sup>18</sup> «Знамя», 1945, № 10.

ним из самых волнующих отражений недавно минувшего великого времени»<sup>19</sup>.

В рассказе Г. Николаевой создан образ, своими типологическими чертами близкий героям некоторых произведений той эпохи и, пожалуй, еще в большей степени — юным героям военной прозы конца 1950-х — начала 1960-х годов — капитану Новикову из «Последних залпов» Ю. Бондарева, лейтенанту Мотовилову из «Пяди земли» Г. Бакланова и др. Люди, окружающие героя рассказа «Гибель командарма» юного танкиста Антона остро ощущают его особую внутреннюю цельность, самозабвенную преданность делу, отвагу, справедливость и душевную чистоту. Атмосферой нравственного равнения на героя рассказ близок повести Казакевича «Звезда».

Но в отличие от многих авторов военных и послевоенных книг Николаева создает образ героя, вырванного из боевой обстановки переднего края. Тяжело раненный, обреченный на неподвижность, он и на койке санитарно-транспортного судна продолжает жить азартом недавнего боя, вновь и вновь, в бреду и наяву, мыслями и чувствами обращается к нему. Николаева выразительно показывает, как воля и мужество, духовная цельность и неисчерпаемый интерес к людям и к жизни торжествуют над, казалось бы, непреодолимыми обстоятельствами. Талант писательницы обнаружился в том, как психологически точно соотнесены в рассказе две человеческие судьбы, как органично взаимодействуют в художественной структуре произведения реалистические и романтические начала, обусловленные природой творимых характеров.

По количеству страниц и по объему информации основное место в «Гибели командарма» принадлежит образу врача Катерины Ивановны, судьба которой вобрала в себя много наблюдений и переживаний автора, бывшего врачом на санитарно-транспортном судне, курсировавшем под Сталинградом в 1943 году.

Мысли, ощущения, воспоминания героини открывают рассказ. В его первой главке (а всего их пять) образ раненого юноши еще не возникает. Ритм повествования

---

<sup>19</sup> Цит. по кн. «Литературное наследство», т. 78, кн. I, М., «Наука», 1966, стр. 121.

здесь размеренно-нетороплив, описания обстоятельны и не лишены элементов добродушного бытового юмора. Во второй главе, где меняется ракурс восприятия и действительность показана глазами Антона, ритм становится динамичнее, краски ярче, контрасты острее.

Если судьба героини воссоздается в ключе реалистического психологизма, с развернутой ретроспекцией и психологически мотивированным переломом в сознании, то облик героя предстает в вершинном, романтическом взлете, выявляющем его гордую несломленность. Из его прошлого возникает лишь то, что усиливает звучание главных свойств его натуры. И потрясение его мужеством и человечностью, круто перевернувшее судьбу героини, высвечивает его образ как живое воплощение идеала.

Не скупясь на выразительные детали в изображении внешности Катерины Ивановны и многих эпизодических персонажей, Николаева избегает их, когда речь идет об Антоне. В нем, раненом и беспомощном, подчеркиваются, главным образом, гармония и сила, поднимающие его над людьми. Под пулеметными очередями самолетов, заставляющими людей забиваться в углы и простенки судна, один он физически не может укрыться, спрятаться. Но вот как пишет об этом Николаева: «А над этими сбившимися в кучку людьми, над тазами, наполненными кровавыми и гнойными бинтами, на высоком перевязочном столе лежал юноша с запрокинутой назад головой и с плотно сжатыми губами, со спокойной линией длинных бровей»<sup>20</sup>.

В то время как ранения многих героев Г. Николаева описывает с профессиональной точностью, иногда балансируя на грани натурализма, — таково воспоминание Катерины Ивановны о юноше, у которого «были выжжены оба глаза и сорвана нижняя челюсть так, что обрывок языка свободно лежал на изорванных мышцах» (9), о страшной травме Антона упоминается без каких бы то ни было уточнений.

Не имеем ли мы здесь дело с элементами «культы героя», о чем выше шла речь применительно к повести

---

<sup>20</sup> Г. Николаева. Гибель командарма. В кн. «В человеке не без чуда». М., «Советская Россия», 1963, стр. 20. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

Г. Березко «Командир дивизии», герой которой вознесен над бойцами и командирами, окружающими его?

Нет, потому что главным, определяющим в герое является действенный гуманизм, активная забота о людях.

В характере Антона его талант танкиста играет существенную, но не решающую роль. Мы узнаем о его влюбленности в танк, о самозабвенном упоении боем, об умело и отважно подбитых им танках врага, о «захватывающем интересе» (15) к операции и о том, что «в нем всегда жило ощущение боя в целом и всегда у него было чувство его непосредственной ответственности за исход битвы» (14). О масштабе мышления героя свидетельствует и его реакция на слова: «Да что танки без самолетов! Самолетов у нас мало. Самолетов!.. Эта фраза хлестнула его, сразу вернув ему сознание. Она говорила о том, что было для него болью и горем все последние месяцы» (16).

Все это, конечно же, существенно; и именно эти слова «командарма» определили его место в системе образов последующих книг Николаевой — от юной, упрямо несгибаемой Насти Ковшовой («Повесть о директоре МТС и главном агрономе») до зрелого, творчески одержимого и государственно мыслящего Бахирева («Битва в пути»).

Но не меньшую роль, чем слитность с делом и творческая одержимость, в духовном складе героя и его воздействии на людей играет его *человеческий* талант. Именно он в наибольшей мере определяет современное звучание этого отделенного от нас почти тридцатью годами рассказа. И сама кипучая напряженность «назначенной ему жизни» (14) на войне воспринимается как естественное проявление чувства гармоничной полноты бытия. Не потому ли и в Катерине Ивановне его особенно привлекало то «удивительно мирное и домашнее» (17), чего так остро не хватает на войне? В самом названии рассказа «Гибель командарма» в применении к водителю танка, вчерашнему школьнику, звучит нота острой горечи, рожденной тем, что война губит «мальчиков с винтовками»<sup>21</sup>, среди которых несостоявшиеся Моцарты, Блоки, Врубели, Суворовы... «В танковой шко-

---

<sup>21</sup> Термин из упомянутого выше письма Казакевича Николаевой.

ле, — пишет Николаева, — ...товарищи шутя звали его «командармом» и всерьез верили в его большое будущее» (15). Жадный интерес к людям сочетается в герое с безошибочным умением распознавать в них самое для него главное: отвагу и человечность.

Чувство справедливости, внутренний такт, энергия, жажда деятельного добра определяют тип его взаимоотношений с окружающими в школе, танковом училище, на санитарном судне.

«Везде, где бы Антон ни появлялся, люди подчинялись ему весело и охотно, и с такой же *веселой естественностью* он руководил ими» (15). За этой «веселой естественностью» Николаева обнажает талант вожака, сильного пониманием людей, тонкостью сопереживания их радости и горя, умением будить в них лучшее и вести их за собой. Этот яркий талант «человековедения» юноша не утрачивает и будучи прикованным к койке: по его указанию, Катерина Ивановна отстраняет от перевязок грубую и неловкую медицинскую сестру; подчиняясь ему, начальница судна среди пламени и выстрелов идет за оружием для тяжело раненных, которые не могут спастись вплавь.

Страстная любовь к жизни, ощущение «удивительного счастья» «этой зелени, этого неба и воды» (26) по-особому пронзительно переживаются им на горящем, погружающемся в воду судне. Но самое мучительное для него — «умереть безоружному, в одиночестве, без человеческого участия» (26). И «невзрачная каюта... скомканные одеяла из серой байки... да жуткая пустота оставленного людьми парохода» (26), неизменно преобразуются, когда рядом с ним оказывается Катерина Ивановна. Он отдает свой пояс ей, и когда «с отчаянием, не веря своим словам» (29), она сказала: «Я не поплыву одна. Мы поплывем вместе на одном поясе... Его лицо озарилось такой благодарностью, таким светом радости и *гордости за нее*, словно он ждал этих слов и боялся не услышать их» (29). Самой высокой ценностью для него — и это в высшей степени характерно для складывающейся у Николаевой концепции личности — оказывается способность сопереживания, готовность Катерины Ивановны разделить с ним трагическую судьбу. И «чтобы облегчить ей уход и *утешить* (подчеркнуто нами. — С. Ф.) ее, он добавляет: ...Может быть, вы и успе-

ете приехать за мной на шлюпке» (30). Забота о душевном состоянии другого человека, желание и умение прийти на помощь столь же естественно для него, как спокойное мужество перед лицом смерти — израсходовав на фашистов все патроны, включая последний, оставленный для себя, он в момент, когда пароход уже почти погрузился в воду, подставляет висок под пулю. Антон сделал «единственно для него возможное: умереть агитационно»<sup>22</sup>, — справедливо отметил Ю. Кузьменко, включив тем самым героя Николаевой в галерею героев, начатую еще Д. Фурмановым в «Мятеже». «Агитационный» смысл гибели героя утверждается автором через ее воздействие на Катерину Ивановну: «Раньше она жила на фронте, но сердце ее было дома. Теперь, даже если она уедет домой, сердце ее останется здесь» (33). Это разъяснение, как и некоторые другие авторские декларации, не обязательны в рассказе — поступок героини, которая после гибели судна отправляется не домой, а к линии фронта, ведя за собой и других людей, красноречивее говорит о том, что она стала настоящим бойцом.

Подобная эстафета подвига и человечности широко войдет в последующие годы в литературу о войне («Звезда» Э. Казакевича, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Знаменосцы» О. Гончара, «Последние залпы» Ю. Бондарева, «Итальянская баллада» и «Обелиск» В. Быкова и др.).

Подвиг юных, которые своей жизнью, судьбой, будущим оплатили Победу, по-особому волновал писателей. Это нашло свое выражение в том, что даже в произведениях строго реалистических романтическая приподнятость и окрыленность возникают чаще всего на страницах, посвященных героическим свершениям тех, чье «неоконченное детство в неначатую юность перешло...»<sup>23</sup>.

Такова патетически приподнятая интонация, возникающая в реалистическом повествовательном строе повести «Командир дивизии», когда Березко воссоздает чувства юной Шуры Беляевой в мгновения перед ги-

---

<sup>22</sup> Ю. Кузьменко. Меры истины. М., «Советский писатель», 1971, стр. 92.

<sup>23</sup> П. Антокольский. Сын. М., «Советский писатель», 1943, стр. 21.



белью. Она ползет к пулемету, преграждающему путь батальону, который идет на помощь ее товарищам:

«...Здесь... закопался в снег ее главный, страшный враг. Это он убивал Шуру тысячи раз ...сжигал ее на кострах деревень, мучил в своих лагерях, вешал, бесчестил, оскорблял... Наконец-то она могла рассчитаться за себя, потому что мстила за всех»<sup>24</sup>.

В главах романа «Они сражались за родину» М. Шолохов показывает, как обычно сдержанный в проявлении чувств, спокойно-ироничный, насмешливый Лопахин утрачивает эти качества, вспоминая о подвиге юного ефрейтора Кочетыгова, который «по грудь засыпанный землей, уже умирающий.. потянулся вверх и, едва лишь танк сполз с его разрушенного окопа, слабым, детским движением взмахнул рукой»<sup>25</sup>: «Огонь был, а не парень! ...А как он танк поджег! ...У него кровь изо рта хлестала, я сам видел, а он приподнялся в окопе — мертвый приподнялся на последнем вздохе! — и кинул бутылку... И зажег! Мать теперь узнает, — как это? Понимаешь ты, как она после этого жить будет?! ...Я же стрелял в этот проклятый танк. Не взяло... Дурак я! Старый, трижды проклятый богом дурак! Заспешил я, и вот погиб парень... Еще не жил, только что оперился, а сердце — как у орла... Нет, брат, мне погибать — совсем другое дело... а когда такие, как Кочетыгов, гибнут, — у меня сердце не выдерживает» (38).

Заставляя «балагура» Лопахина произносить этот смятенный, взволнованный, бессвязный монолог, Шолохов дает почувствовать, сколько душевности и человечности скрывается за внешним легкомыслием героя, какое едва ли не отцовское страдание причиняет ему трагически оборванная войной юность.

Горестной взволнованностью окрашены и в «Василии Теркине» Твардовского строки о гибели при форсировании переправы вчерашних школьников, «желторотых», «стриженных ребят».

Высокой и чистой поэтичностью и щемящей болью пронизаны изображение подвига юных Оли и Вари в повести Е. Габриловича «Под Москвой», сцена свидания

---

<sup>24</sup> Г. Березко. Избранные повести и рассказы. М., Воениздат, 1957, стр. 123.

<sup>25</sup> М. Шолохов. Они сражались за Родину. Роман-газета, 1959, № 1, стр. 32.

Насти и Павлика в «Непокоренных» Б. Горбатова<sup>26</sup>, лирическое объяснение Коели и Вали («Метелица» В. Пановой), любовь которых, зародившуюся в плену у врага, самоотверженно спасают их товарищи.

Юные герои литературы 1941—1945 годов — это как бы вчерашние гайдаровские подростки-тимуровцы, в бурях войны быстро обретшие гражданскую и человеческую зрелость.

Такова, например, героиня рассказа Н. Тихонова «Мгновение» из его цикла «Черты советского человека». В отличие от баллад военных лет и других рассказов этого цикла, где, изображая события, он отказывается от авторских комментариев, рассказ «Мгновение» Тихонов открывает философско-публицистическим размышлением о природе подвига как концентрации богатства и неповторимости человеческой личности, всех ее возможностей, реализуемых в миг творческого вдохновения. «Вот такое мгновение, — полное ощущения расцвета жизни, такое редкое в жизни молодого существа, еще только отгадывающего, что же самое главное в предстоящем длинном пути, иногда является в высшем торжестве и в высшей неумолимости. Может быть, это мы и называем подвигом»<sup>27</sup>.

Верный своему пристрастию к изображению «звездных минут» человека, природы, мира, Тихонов в этом рассказе, однако, создает образ подчеркнуто заурядной героини. Он «заземляет» ее не только внешностью (хромота мешала ей бегать, танцевать, «мучила и постоянно напоминала о себе» (193), но и репортажно скупыми, подчас канцелярскими оборотами в повествовании о ней. «В связи с этим я хочу рассказать об одной скромной маленькой девушке, Жене Стасюк. Она была ученицей девятого класса, по состоянию здоровья оставленной на второй год в классе» (193).

Маленький, слабый человек и могучая, неумолимая

---

<sup>26</sup> Б. Горбатов горячо одобрил то, что в опере Д. Кабалевского «Семья Тараса» на первое место выдвинута тема молодежи. «Эта тема, — сказал он, — придает особый свет всему произведению и особую устремленность вперед, в будущее. Сейчас я бы и сам так сделал». (Воспоминания о Б. Горбатове. М., «Советский писатель», 1964, стр. 410).

<sup>27</sup> Н. Тихонов. Стихи и проза. М., «Художественная литература», 1947, стр. 193. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

история — одна из вечных коллизий литературы — графически четко сводятся в повествовании: «Как бы пошла дальше жизнь маленькой школьницы, никто не мог бы сказать, если бы события, грозные и страшные, не обрушились на городок с внезапностью самой свирепой бури» (194).

Тихонов нарочито подчеркивает «детское» в своей героине. Оно и в ее перевязывающих раненых руках, «с которых еще недавно не сходили чернильные пятна», и в школьном празднике с цветами и ракетами, снявшемся ей, и в ощущении себя «песчинкой, увлеченной ураганом», и в беспомощности, с которой она «не разбиралась в действиях этих солдат и командиров...» (194).

И эту маленькую, растерянную «хромоножку» Тихонов ставит в обстоятельства, требующие огромного мужества и самообладания. Именно она останавливает оставших свои позиции солдат и возвращает их в окопы.

Такого рода романтическая ситуация: хрупкая женщина, противостоящая могучему солдатскому потоку, — неоднократно встречалась в литературе о гражданской войне. Но за женщиной-комиссаром «Оптимистической трагедии», например, стояли зрелость и партийный опыт, помогающие ей обуздать анархическую массу. Тихонов сталкивает свою маленькую и, казалось бы, беспомощную героиню не с носителями враждебных убеждений, а с дрогнувшими перед превосходящими силами врага, растерявшимися людьми единого с ней мироощущения. Решающую роль в ее подвиге при этом естественно играет не то, что отличает ее от них, а то общее для советских людей, что в минуту душевного взлета она — при юношеской обостренности чувств — ощутила особенно пронзительно. Выражено это в ее мыслях с почти детской наивностью и прямоотой. «Что же это такое? — спросила она себя. — Они бегут. Бегут. И за ними идут немцы. И вот сюда придут немцы, перепрыгнут, как этот солдат, в ближайшую траншею и потом дальше, и дальше, к городу — и все кончено...» (196—197).

Если А. Фадеев в «Разгроме», Д. Фурманов в «Мятеже», Вс. Вишневский в «Оптимистической трагедии» вводили нас во внутренний мир руководителя и показывали напряженную работу его мысли в поисках необходимого решения, то Тихонов заставляет свою ге-

роинию действовать почти импульсивно, как бы подчиняясь чьей-то могучей силе. «И она стояла с автоматом, не помня, что говорит и что делает. Она только доверяла тому большому, от чего содрогалось все ее существо» (198).

Если у Зои подвиг выношен, обусловлен незаурядностью ее натуры, если она идет на смерть, ощущая и понимая величие «жданной минуты», то героиней Тихонова он совершается почти стихийно, как естественное проявление глубинных черт поколения, воспитанного в ощущении слитности с могучим и непобедимым миром, стоящим за ним. Этот, так сказать, автоматизм подвига, без внутренней борьбы и раздумий, обнаруживает самоотверженность, ставшую неотъемлемой чертой характера, почти безусловным рефлексом. В этой находке Тихонова — еще один штрих к развивающейся концепции личности.

В совершенно ином стилевом ключе, во всей житейски-бытовой достоверности воссоздает духовный мир подростков военных лет В. Панова в своей пьесе «Девочки».

«Груды белья на столе, диване и стульях»<sup>28</sup>, которое чинит для госпиталя хозяйка квартиры, где живут героини, сообщения о том, какие продукты выдают в магазине, кража шубки приведенным в дом беспризорным и другие события подобного плана создают фон, на котором разворачивается действие.

Но за обычным течением жизни эвакуированной на Урал ленинградской семьи (мать сестер, одной из которых к началу действия 14, а другой — 17 лет, умерла, отец — на фронте) проступает высокая самоотверженность девочек. То, что они делают, отнюдь не воспринимается ими как подвиг. Напротив: «Так мы простенько, серенько прожили эти страшные годы...», — с горечью замечает старшая, Инна, в последние дни войны, а Томка с жаром утешает ее (и себя): «Да, простенько. Меня это иногда ужасно бесит. Другие за эти годы насосервали целую кучу подвигов. А мы... день да ночь — сутки прочь, как говорит Лукия Ивановна. Но ведь это ничего.

---

<sup>28</sup> В. Панова. Собр. соч., в 5 томах, т. 5, Л., «Художественная литература», 1970, стр. 8. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

Мы еще будем ужасно долго жить, Инка! Ведь правда? И все успеем совершить...» (41).

А за этим «простеньким», «сереньким» существованием — не только ежедневный, будничный героизм, которого требовали напряженная работа, учеба, полный лишений быт, но и истинный подвиг, совершаемый «обыкновенной» школьницей. В тайне от сестры, которой она обещала не работать до окончания школы, больше трех лет, лишая себя отдыха и сна, Томка напряженно трудится и заработанные деньги отдает Огородниковой, потерявшей на фронте мужа.

«Я половину четырех детей все время воспитывала. Его убили фашисты. А дети маленькие. А она приехала как сумасшедшая. Пришлось мне работать тоже» (50).

Здесь мы вновь сталкиваемся с «автоматизмом» подвига, но в отличие от Тихонова Панова вскрывает его в атмосфере тыловых будней. «Пришлось мне работать тоже» — эти слова героини, не меньше, чем сам ее «будничный» подвиг, обнаруживают органичность, естественность именно такого поведения.

Это признание Томка делает за праздничным столом в честь Победы почти машинально, в значительной мере под влиянием выпитого вина. Панова сознательно пренебрегает фабульной занимательностью: тайна Томки так и не раскрылась бы, если бы она сама не выдала ее. Пьеса сильна не остротой сюжетных ситуаций, а глубоким раскрытием поэтичности человеческих отношений, окрашивающей все, что происходит в этой тесной, невзрачной пермской квартирке военных лет.

Талант Пановой-драматурга<sup>29</sup> проявился здесь в умении в будничных, повседневных поступках раскрыть их высокий этический и социальный смысл.

Обращаясь к широко распространенным фактам, она дает ощутить, как социалистический идеал становится нормой отношений лучшей части молодого поколения. Сами, казалось бы, нуждающиеся в поддержке и помощи, подростки естественно принимают под свою опеку приведенного с улицы другом их отца грязного, избитого Андрея. В тот же день он убегает, стащив Томкину шубейку. Но вскоре, ограбленный, босой и голодный, вновь приходит к сестрам.

<sup>29</sup> Подробнее см. об этом в нашей книге «В мире героев Веры Пановой», Пермь, 1961.

«Томка. Почему ты босой?

Андрей. Так.

Томка. У тебя были ботинки.

Андрей. Отняли.

Томка. *(помолчав)*. Ты долго будешь тут стоять...  
выстуживать квартиру?

Иди сюда! *(Втаскивает его в переднюю, захлопывает дверь)*. Прямо несчастье мне с тобой! Где ты пропадал?  
...А пальто мое тоже отняли?

Андрей не отвечает

Вот ведь ты опять пришел! Значит, ты же понимаешь что-то! Ты же понимаешь, что тебе тут только хорошего хотели?

Молчание

У тебя совести нет. Я из-за тебя в чем хожу... *(Слезам в голосе)*. Меня прапрабабушкой дразнят из-за тебя... Бессовестный.

Входит через кухню Инна

Инна. Здравствуй!

Андрей не отвечает

Ты как же — с ночевкой пришел?

Молчание

Где пальто?

Молчание

Андрей *(угрюмо)*. Я больше не буду. Я тебе дров напилю, если хочешь.

Томка. Он озяб очень. У него ботинки отняли.

Молчание

Инна *(беспомощно)*. Ну что с ним делать?

Томка. Дай ему хлеба!

Инна. Уселся на полу. На полу только собаки и кошки едят. А человек должен есть за столом! Давай, Томка, теплой воды... Вставай мыться, малокровный»  
(26—27).

Все очень просто в этой сцене. Будничные слова, эмоции, поступки, а за ними — та норма человеческих отношений, при которой помощь человеку становится чем-то само собою разумеющимся.

К. Паустовский писал об Аркадии Гайдаре: «Он счи-

тал помощь человеку таким же естественным делом, как, скажем, приветствие. Никого же не благодарят за то, что он с вами поздоровался»<sup>30</sup>.

В образе Томки, как и в характере взаимоотношений сестер — «правильной», организованной старшей и порывистой, романтической младшей, и в тайном подвиге Томки ощутимо влияние на Панову автора «Тимура и его команды», повести, приобретшей в предвоенные и военные годы огромную популярность. Но в русле гайдаровской традиции писательница идет своим путем. В иных условиях действуют ее герои, в иной манере изображает их автор. Первое издание пьесы Панова сопровождала сугубо «прозаическим» подзаголовком: «Сцены из жизни моих знакомых». Не дачный поселок конца тридцатых годов, как у Гайдара, а суровая уральская военная зима с жестокими лишениями и неустанной тревогой. Не веселая и захватывающая игра тимуровцев, а мужественное выполнение в одиночку добровольно принятого на себя долга.

Это тот будничный, непоказной героизм обыкновенных людей, поэтизация которого станет неотъемлемой особенностью таланта Пановой.

В образе героини содержится зерно тех образов подростков военных лет, которые писательница создаст в рассказах 1959 года «Валя» и «Володя». Чистота и ясность человеческого содружества и в них проявляется в выразительно выписанных деталях жизни рано повзрослевших и принявших на свои полудетские плечи ношу трагических испытаний, потерь и ответственности героев и торжествует над этими испытаниями<sup>31</sup>.

Пьеса Пановой, созданная в военные годы<sup>32</sup> и опубликованная в 1947 году (альманах «Прикамье», № 9), удостоена премии закрытого конкурса Комитета по де-

---

<sup>30</sup> Цит. по кн. «Жизнь и творчество А. П. Гайдара». М., Детгиз, 1954, стр. 148—149.

<sup>31</sup> Вернувшийся из эвакуации в Ленинград Володя в одноименном рассказе, идя по пустынным улицам, «улыбнулся нахохленным голым липам... Человек пломбирует дыру на дереве. Человек везет в поезде человека, у которого нет билета. Человек говорит человеку: «Живи у меня» (В. П а н о в а. Собр. соч., т. 2, стр. 425).

<sup>32</sup> 7/XII—45 г. на заседании секции драматургов А. Бруштейн высоко оценила пьесы В. Пановой и выразила сожаление по поводу того, что они не обрели еще сценического воплощения (ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 2, ед. хр. 565, стр. 70).

лам искусств при СНК СССР на пьесу для ТЮЗов. Она была поставлена на сцене Кировского ТЮЗа (1947), Ленинградского дворца культуры ВЦСПС (1948), Московского театра им. Моссовета и высоко оценена театральной критикой<sup>33</sup>.

Но, к сожалению, о ней даже не упоминается ни в одной «Истории русской советской литературы», ни в «Русской советской драматургии» А. Богуславского и В. Диева, ни в шеститомной «Истории многонациональной советской литературы», ни в двухтомных «Очерках истории русской советской драматургии», изданных Ленинградским институтом театра, музыки и кинематографии. Между тем эта пьеса существенно дополняет наши представления об эстетическом идеале литературы военных лет и его воплощении в образах самого юного поколения.

Облик юных героев, созданных в эпических, лиро-эпических и драматургических жанрах, очень близок тому типу лирического героя, который сложился в творчестве младшего поколения поэтов военного четвертилетия<sup>34</sup>. Большинство из них (П. Коган, М. Кульчицкий, Н. Майоров, Д. Самойлов, Б. Слуцкий, С. Наровчатов, С. Гудзенко, М. Львов) вступило в войну со студенческой, некоторые (Ю. Друнина, Г. Поженян) — со школьной скамьи.

Не от первого холода в звонкой крови,  
Не от черствых годов с сединой и морщинами,  
Не от первой, от самой горячей любви, —  
Мы от первого выстрела стали мужчинами<sup>35</sup>.

Эти строки М. Дудина очень точно выражают чувства многих из тех, кто «из детства» (Ю. Друнина) ушел в окопы, теплушки и блиндажи.

<sup>33</sup> Рецензии были опубликованы в «Труде» 18/II—1947, 20/X—1948, 6/III—1949, в «Комсомольской правде» 16/II—1949, в журнале «Театр», 1949, № 3.

<sup>34</sup> См. об их творчестве: В. Бузник. Поэты третьего поколения. «Русская литература», 1958, № 4; Л. Лазарев. Юноши сорок первого года. «Вопросы литературы», 1962, № 9; В. Кардин. Поэзия подвига и подвиг поэзии. В кн. «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне», М. — Л., «Советский писатель», 1965; В. Кожин. Лирика военного поколения. В кн. «Социалистический реализм и художественное развитие человечества». М., «Наука», 1966; А. Карпов. Крутые пути. «Урал», 1967, № 9; А. Коган. Новая встреча с мужеством. В сб. «Революция — герой — литература». М., «Советский писатель», 1969.

<sup>35</sup> М. Дудин. Фляга. Л., Гослитиздат, 1943, стр. 11.



В 1945 году П. Антокольский, рекомендуя к печати сборник стихотворений С. Гудзенко, писал: «Война... потрясла его, раскрыв просторы земли и перспективы времени... Она вошла во все его нравственное существо. В этом его своеобразный историзм — новая и очень существенная черта молодого поколения, пережившего войну»<sup>36</sup>.

Война несомненно сыграла огромную роль в жизни этого поколения, но нравственный облик его формировала отнюдь не она. Война лишь ярко обнаружила то безраздельное единство с Родиной, готовность к подвигу, нравственную высоту и человечность, которые воспитывались всем строем социалистических отношений.

Если П. Антокольский, Н. Тихонов, М. Светлов, М. Алигер выразили свое отношение к подвигу юных героев, свое восхищение и скорбь, влюбленность и ответственность перед их памятью, то в стихотворениях поэтов младшего военного поколения (многие из которых даже не предназначались для публикации) их духовный мир представлял не как воплощение идеала, а как неостывшая, взволнованная исповедь<sup>37</sup>.

Употребляя термин «поэтическое поколение», мы полностью отдаем себе отчет в том, как различны образующие его индивидуальности. Несмотря на близость военных судеб, они, как и поэты, ведущие отсчет своих поэтических биографий с войны гражданской, в лавине военных испытаний «услышали»<sup>38</sup> и выразили в своей лирике отнюдь не одно и то же.

---

<sup>36</sup> ЦГАЛИ, ф. 2207, оп. 1, ед. хр. 200, стр. 1.

<sup>37</sup> Стихи молодых поэтов перекликаются со многими документами военных лет. Так, близкие им мысли и чувства звучат в опубликованных в «Комсомольской правде» 9/V—1973 г. письмах Игоря Портнягина (ушедшего на фронт после десятого класса и погибшего в 19 лет), пронизанных жаждой жизни, неисчерпаемым интересом к людям, к истории, постоянными раздумьями о самом главном («Не вылезают из головы мысли о смысле жизни, судьбе, о прожитом, о будущем...»).

<sup>38</sup> Очень точно о специфике поэтического слуха в годы войны сказал применительно к своему творчеству Д. Кедрин:

Война бетховенским пером  
Чудовищные ноты пишет,  
Ее октав железный гром  
Мертвец в гробу — и тот услышит!  
Но что за уши мне даны?  
Оглохший в громе этих схваток,

У С. Наровчатова война разбудила острое чувство истории, определившее интонацию и стилистику его стихотворений типа

В своей печали древним песням равный,  
Я села, словно летопись, листал.  
И в каждой бабе видел Ярославну,  
Во всех ручьях Непрядву узнавал<sup>39</sup>.

Душевной потрясенностью обжигают исповедальные строки Ю. Друниной:

Я только раз видала рукопашный.  
Раз — наяву. И тысячу — во сне.  
Кто говорит, что на войне не страшно,  
Тот ничего не знает о войне<sup>40</sup>

— и ее скорбное:

...Почему же в бинтах кровавых  
Светлокосый солдат лежит?<sup>41</sup>

Подчеркнуто трезво и конкретно, с «неподдельной жесткой честностью к пережитому»<sup>42</sup> воссоздает С. Гудзенко «самый страшный час в бою — час ожидания атаки»:

Мне кажется, что я магнит,  
Что я притягиваю мины<sup>43</sup>.

Финал стихотворения «Перед атакой» с демонстративно натуралистическими деталями:

Бой был короткий. А потом  
Глушили водку ледяную.  
И выковыривал ножом  
Из-под ногтей я кровь чужую<sup>44</sup>,

как и строки М. Кульчицкого:

И глина в чавкающем топоте  
До мозга костей промерзших ног

---

Из всей симфонии войны  
Я слышу только плач солдаток.

(Д. Кедрин. Красота. Стихотворения и поэмы. М., «Художественная литература», 1965, стр. 114).

<sup>39</sup> С. Наровчатова. Узор на клинке. М., «Детская литература», 1971, стр. 30.

<sup>40</sup> Ю. Друнина. Страна Юность. М., «Художественная литература», 1966, стр. 18.

<sup>41</sup> Там же, стр. 27.

<sup>42</sup> П. Антокольский. Рекомендация С. Гудзенко в члены Союза советских писателей. «Литературное наследство», т. 78, кн. I, М., «Наука», стр. 84.

<sup>43</sup> С. Гудзенко. Стихи и поэмы. М., Воениздат, 1956, стр. 15.

<sup>44</sup> Там же.

Паворачивается на чоботы  
Весом хлеба в месячный паек <sup>45</sup>,

были рождены суровостью войны, ошелолившей поэтов своей непохожестью на их юношески романтические представления о ней.

Различны по проблематике и стилистике раздумья о войне и о цене, которой оплачивается победа, в стихах военных лет Б. Слуцкого и Г. Николаевой. Слуцкий в стихотворении «Кельнская яма» сдержанно, в разговорной, иногда — нарочито прозаизированной, манере («мрем с голодухи в Кельнской яме») воссоздает трагедию гибели 70 000 пленных. В основе стихотворения резкий контраст миров — мужественно-человечного и бесчеловечно жестокого в своем филистерском равнодушии к преступлению. Этот контраст декларативно обнажается в адресованной бюргерам Кельна концовке:

Но все остается — как было! как было —  
Каша с вами, а души с нами <sup>46</sup>.

У Николаевой в стихотворении «Разговор с тоской» конфликт «внутренний», нравственный. Мучительно доскикаясь причины гибели близкого человека (и тысяч погибших на войне советских людей), она в числе виновников его смерти бескомпромиссно судит и себя — за попытку уйти от ответственности за все, происходящее на земле. По форме это стихотворение — напряженный внутренний диалог:

...Ну, а кто же делает историю?

«Человек»

«А ты не человек?»

«Маленький»:

«А почему ты «маленький»... <sup>47</sup>

Можно было бы продолжить разговор о своеобразии индивидуальностей поэтов, чья юность была испытана войной, о разной степени их одаренности, характере поэтических темпераментов, жанровых пристрастий <sup>48</sup>, на-

---

<sup>45</sup> «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне». М. — Л., 1965, стр. 378.

<sup>46</sup> Б. Слуцкий. Время. М., «Молодая гвардия», 1959, стр. 18.

<sup>47</sup> Литературное наследство, т. 78, кн. I, М., 1966, стр. 124.

<sup>48</sup> Так, С. Гудзенко ощутимо обогатил своим творчеством жанр баллады. Его «Баллада о дружбе», например, не только свидетельствует о тенденции к «лиризации» этого жанра в поэзии военных лет, но и содержит элементы «диалектики души» лирического героя, для баллады предшествующих периодов не характерные.

следуемых традиций, ритмики, интонаций. Но есть нечто общее в типе их лирического героя, что позволяет рассматривать авторов как единое не только по времени рождения, но и по характеру мироощущения, системе взглядов и оценок поэтическое поколение. Замечательно, что и сами поэты именно в таком качестве осознавали себя. В этом убеждают многие их стихи, начиная с «программного» майоровского «Мы» (1940) и кончая созданным С. Гудзенко в 1945 году стихотворением «Мое поколение»<sup>49</sup>.

«При всей разнице индивидуальных почерков, — пишет А. Павловский, — поэты, сформированные войной, имели некоторые общие особенности, не всегда сказывавшиеся внешне, но зато, может быть, более глубокие, «генеалогические», касавшиеся внутреннего строя их души и мироощущения, так как душевные координаты этих людей долго и постоянно располагались по самым высоким точкам человеческого бытия — Жизни и Смерти, Любви и Ненависти». Конкретизируя это, критик отмечает такую особенность поэтов «военного поколения», как «выработанная войной потребность соотносить самостоятельно добытую «на местности» частность с крупными политическими и общественными ориентирами»<sup>50</sup>.

Но точно отмеченные Павловским укрупненность критериев и историзм мышления не являются, на наш взгляд, порождением их военных биографий. Многие из «лобастых мальчиков невиданной революции» (П. Коган) не вернулись с фронта, и к читателям, спустя 15—20 лет после гибели авторов пришли не военные (их было очень немного), а преимущественно их довоенные стихи<sup>51</sup>, пронизанные острейшим ощущением близящей-

---

<sup>49</sup> В статье о М. Кульчицком, опубликованной в «Литературной газете» 19/VI—1974 г., С. Наровчатов пишет: «...чувство общности поколения вгнездилося во всех нас очень глубоко. Теперь уже можно сказать — навсегда».

<sup>50</sup> А. Павловский. Личность и эпоха в современной лирике. В кн.: «Проблемы психологизма в советской литературе». Л., «Наука», 1947, стр. 344.

<sup>51</sup> В сборниках «Стихи остаются в строю», М., «Советский писатель», 1958; «Имена на поверке». М., «Молодая гвардия», 1963; «Сквозь время». М., «Советский писатель», 1964; «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне» и др.

ся войны и своего места в ней.

Нам лечь, где лечь,  
И там не встать, где лечь.

И задохнувшись «Интернационалом»,  
Упасть лицом на высохшие травы.  
И уж не встать, и не попасть в анналы,  
И даже близким славы не сыскать<sup>52</sup>, —

писал П. Коган в апреле 1941 года.

Я не знаю, у какой заставы  
Вдруг умолкну в завтрашнем бою<sup>53</sup>, —

вторил ему Н. Майоров. «И умру я в бою»<sup>54</sup>, — пятью годами ранее писал В. Стрельченко. Такого рода «предсказанность» своей судьбы мы найдем и у В. Богаткова, В. Афанасьева, П. Винтмана и многих других молодых поэтов. В основе ее — обостренное чувство времени, ощущение судьбы Родины как глубоко личной, такая степень причастности ко всему, что происходит в мире, при которой рождается естественное и целенаправленное движение по велению истории. «Наконец-то!» назвал В. Богатков свое стихотворение 1941 года о «жданной» минуте — получении повестки из военкомата.

Своеобразный манифест поколения слышится нам в созданных еще за 3 года до войны строках П. Когана:

Я слушаю далекий грохот,  
Подпочвенный, неясный гуд.  
Там поднимается эпоха,  
И я патроны берегу.  
Я крепко берегу их к бою  
Так дай мне мужество в боях.  
Ведь если бой, то я с тобою,  
Эпоха громкая моя<sup>55</sup>.

В самой структуре этих строк как бы «на равных» существуют «я» поэта и «его» эпоха. Они активно взаимодействуют, они невозможны друг без друга: эпоха, раскрывшая гражданскую зрелость, духовные глубины личности, и личность, гордая своим временем, вписанная в него и несущая за него полную меру исторической ответственности.

Война необычайно расширила исторический кругозор

---

<sup>52</sup> «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне», стр. 312.

<sup>53</sup> Там же, стр. 429.

<sup>54</sup> Там же, стр. 6.

<sup>55</sup> Там же, стр. 283.

этого поэтического поколения, его представления о мире, о народе, о себе. И лирический герой их стихотворений военных лет стремится осмыслить прошлое, заглянуть в будущее, увидеть в сегодняшнем нерушимую связь времен. По-разному у большинства из них проявляется эта укрупненность масштабов. Не в солдатскую могилу, а «в шар земной» погребен рядовой солдат в стихотворении С. Орлова; «Планету в холмиках потерь» видит лирический герой С. Гудзенко; убитый сапер в стихотворении А. Недогонова лежит

Мертвой головою на Москву,  
Сердцем отгремевшим — на потомков!<sup>56</sup>.

Мысль о будущем все органичнее входит в их стихи. Гордо и взволнованно звучит она в стихотворении Н. Майорова, найденном в его фронтовой записной книжке:

Что гибель нам? Мы даже смерти выше.  
В могилах мы построились в отряд.  
И ждем приказа нового. И пусть  
Не думают, что мертвые не слышат,  
Когда о них потомки говорят<sup>57</sup>.

Лучшие из этих стихотворений дошли до читателей через два десятилетия, но были восприняты не как явления историко-литературного ряда, а как живые, современные, необходимые и волнующие строки. Это в огромной мере определялось тем, что лирический герой этих стихотворений чаще всего не только мужественный, преданный Родине, широко мыслящий воин, но и личность, живущая по самым высоким и чистым человеческим законам. Тяжесть выпавших на их долю испытаний, жестокость войны не замутила их взгляда на жизнь, не ожесточила их. Об этом с гордостью писал Л. Леонов в своем «Письме неизвестному американскому другу»: «...В самое пекло войны была поставлена наша молодежь и даже там не утратила своей гордой и прекрасной веры в человека»<sup>58</sup>.

Сама ситуация на рубеже жизни и смерти ставила юношей перед «вечными» проблемами, и в решении их

---

<sup>56</sup> А. Недогонов. Лирика. М., «Советская Россия», 1963, стр. 214.

<sup>57</sup> «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне», стр. 429.

<sup>58</sup> Л. Леонов. Избранное. М., «Художественная литература», 1945, стр. 601.

поколение, воспитанное социализмом, обнаружило внутреннюю цельность, душевную чистоту и огромную меру нравственной взыскательности. Ставшие крылатыми строки М. Луконина:

Но лучше прийти с пустым рукавом,  
Чем с пустой душой<sup>59</sup>,

— несут на себе печать этого нравственного максимализма. «В детстве нас учили чувству человеческого достоинства. И мы не можем разучиться, как не можем разучиться дышать»<sup>60</sup>, — писал с фронта П. Коган.

Это человеческое достоинство выразилось в воинственном утверждении доброты, любви, дружбы, в высокой человечности, которая приобретала особую ценность и значительность в борьбе против бесчеловечия фашизма.

В воспоминаньях мы тужить не будем,  
Зачем туманить грустью ясность дней, —  
Свой добрый век мы прожили как люди —  
И для людей —<sup>61</sup>

эти строки, ставшие поэтической эпитафией Г. Суворова, наиболее ярко выражают гуманное начало поэзии «третьего поколения». Говоря о нравственном опыте, вынесенном из первого, самого трудного года войны, С. Гудзенко рядом с мужеством называет нежность. О нежности, которой она «училась» на дорогах войны, пишет и Ю. Друнина.

Острой болью отзываются юные поэты на страдания, которые война несла детям («Девочка» Г. Николаевой, «Снег» М. Дудина, «Баллада о последнем сухаре» В. Урина, «Ладожский лед» А. Межирова и др.).

Пытаясь осмыслить сущность новаторства молодого поэтического поколения, И. Эренбург обращает внимание прежде всего на его убежденную и высокую человечность.

«У Гудзенко есть хорошие стихи об одном студенте, который стал на войне умнее, и то, что он стал на войне мудрым, автор доказывает одним соображением, что он

---

<sup>59</sup> Строки, добытые в боях. М., «Детская литература», 1969, стр. 211.

<sup>60</sup> «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне», стр. 44.

<sup>61</sup> Там же, стр. 547.

стал чаще писать письма матери... Человек, живший 25 лет тому назад, написал бы, что он стал взрослым и совсем забыл слово «мать»<sup>62</sup>.

Историзм мышления и душевная открытость, нравственный максимализм и чувство слитности со страной и народом, острая идеологичность и низкий «болевого порог», неразъединимость социальных и моральных критериев — вот свойства, все отчетливее проступавшие в произведениях юных поэтов в военные годы и нашедшие на рубеже войны и мира более многомерное воплощение в образах фадеевской «Молодой гвардии».

---

<sup>62</sup> Литературное наследство, т. 78, кн. I, М., «Наука», 1966, стр. 96.



## 2. МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ КОММУНИЗМА

Наметившаяся в поэмах «Зоя» и «Сын», в лирике поэтов самого младшего поколения, в военной прозе Н. Тихонова, Б. Горбатова, Г. Николаевой тенденция воплощения идеала в образе героя, для которого социалистическое мироощущение с детства стало естественным и органичным, нашла наиболее полное отражение в романе А. Фадеева «Молодая гвардия». То, что во многих из рассмотренных в предыдущем разделе произведений было лишь намечено, подчас в романтически обобщенной, нарочито не индивидуализированной форме<sup>63</sup>, Фадеев воссоздал в образах романтически приподнятых и в то же время глубоко раскрытых во всем своем неповторимом своеобразии.

Выношенный Фадеевым идеал личности и в не меньшей мере человеческих отношений, полностью освобожденных от «отчуждения», когда человек непрерывно обогащается во взаимодействии с другими людьми, во многом предопределил и подход к оказавшемуся в его распоряжении жизненному материалу, и невиданную интенсивность творческого процесса. В сентябре 1943 года в газете «Правда» одновременно с Указом Президиума Верховного Совета СССР о посмертном присвоении званий Героев Советского Союза Кошевому, Земнухову,

<sup>63</sup> Нагляден в этом отношении рассказ «Гибель командарма» Г. Николаевой, где все, связанное с Катериной Ивановной, реалистически мотивировано и детализировано, а облик Антона освобожден от психологической детализации и подан романтически укрупненно.

Тюленину, Громовой, Шевцовой был опубликован очерк А. Фадеева «Бессмертие», а со второго номера журнала «Знамя» за 1945 год начинает печататься роман «Молодая гвардия». Менее полутора лет потребовалось писателю, обычно длительно вынашивавшему свои творческие замыслы<sup>64</sup>, для создания романа, ставшего одним из значительнейших произведений советской литературы и заслуженно завоевавшего международное признание. Это произошло и потому, что подвиг юношей и девушек Краснодона отвечал внутренней потребности писателя, еще за полтора десятилетия до Отечественной войны наделившего Левинсона («Разгром») сокровенной своей мечтой о «прекрасном, сильном и добром человеке» будущего, и потому, что юность самого Фадеева, в которой самоотверженность сочеталась с высокой самоотдачей дружбе и любви<sup>65</sup>, способствовала особо проникновенному, глубоко личному восприятию им облика и подвига молодогвардейцев.

Мужественный воин, за два десятилетия до этого штурмовавший вместе с другими делегатами X съезда партии мятежный Кронштадт, военный корреспондент, побывавший в годы войны, подобно Шолохову, Твардовскому, Симонову, Горбатову, Беку, на многих фронтах, он нашел свою тему и свой материал не в собственно военной среде, а в юношах и девушках, едва вступивших в большую жизнь и проявивших наряду с патриотизмом и самоотверженностью столь дорогие ему душевные качества «молодой гвардии коммунизма» (определение К. Симонова).

Как и вся большая литература военных лет, роман Фадеева художественно исследует те воспитанные социализмом нравственные начала, которые породили массовый героизм и в которых коренятся морально-политические истоки победы. Но в отличие от большинства произведений того времени «Молодая гвардия» выходит

---

<sup>64</sup> О творчестве А. Фадеева см.: К. Зелинский. А. А. Фадеев. Критико-биографический очерк. М., 1956; Е. Книпович. «Разгром» и «Молодая гвардия» А. Фадеева. М., 1964; В. Озеров. Александр Фадеев. Творческий путь. М., 1970; А. Бушмин. Александр Фадеев. Черты творческой индивидуальности. Л., 1971; Н. Дикушина. А. Фадеев. В т. IV «Истории русской советской литературы», М., 1968.

<sup>65</sup> См. письма А. Фадеева А. Ф. Колесниковой в кн.: А. Фадеев. Повесть нашей юности. М., «Детская литература», 1968.

далеко за пределы этого предмета художественного познания. При всей своей эпохальной значимости массовый героизм становится лишь составной частью более широкого аспекта художественного исследования, и проблемы, связанные с ним, решаются походя, в процессе постижения более масштабных идейно-художественных задач, принципиально важных для дальнейшего развития социалистического реализма.

Фадеев увидел в реальных людях прямое воплощение своего идеала, который в своих главных параметрах содержит черты коммунистического человека. Каков он, этот человек, как он творит дело своей жизни, как соотносится с обществом в целом, с близкими — друзьями, матерью, с «чужими» людьми, как он осмысливает жизнь, любит, дружит, ненавидит, мечтает — ко всему этому пристально присматривается большой и влюбленный в своих героев художник, и именно в этом, на наш взгляд, главный предмет художественного пересоздания в «Молодой гвардии».

К этому предмету Фадеев шел всю свою жизнь. Об этом свидетельствует нравственно-этический пафос его речи на I съезде Советских писателей<sup>66</sup>, главы романа «Последний из удэге», посвященные характеру взаимоотношений, чувств и мыслей о будущем Алеши Маленького и Петра Суркова, приведенные выше (см. стр. 163) раздумья о человеке будущего из очерка «Ленинград в дни блокады», речь на собрании московских писателей 31/III 1943 года, где в качестве главной задачи советских художников выдвигается изображение «самых сильных, благородных, героических сторон характера» советского человека не только в боевых делах, но и «в чувствах... к товарищам по борьбе, к семье, к любимому человеку...»<sup>67</sup>.

Эту нацеленность творчества Фадеева верно определил Л. Якименко: «Каков человек будущего, каковы те условия, в которых человеческая личность может раз-

---

<sup>66</sup> «Все людские отношения, — сказал он в 1934 году, — приобретают качество новой силы — силы социализма... Мы видим новые формы дружеских отношений между людьми. Только наша страна рождает такие формы коллективных отношений. Но мы не научились еще выражать это глубоко и сильно» (А. Фадеев. За тридцать лет. М., «Советский писатель», 1957, стр. 128).

<sup>67</sup> А. Фадеев. Собр. соч., т. 4, М., «Художественная литература», 1960, стр. 336—337.

виться гармонично, обретая черты совершенного, прекрасного человека — вот те вопросы, которые всегда ставил перед собой писатель»<sup>68</sup>.

Устремленность общества к коммунизму, сознательное «человекотворчество», направляемое высокими идеалами, формирует в лучших людях эпохи вполне реальные черты человека будущего.

Этим подходом определяются принципы типизации, столь трудно применимые в романе, почти все герои которого прототипичны. Назвав созданных художническим воображением героев именами их прототипов, Фадеев как бы утвердил реальность людей этого типа, их наличие уже сегодня. Но, разумеется, он не претендовал на репортажную фотографичность. Олег Кошевой и Ульяна Громова, Сергей Тюленин и Люба Шевцова в романе Фадеева такие, какими они были в жизни, и в то же время — не совсем такие: типизация высветила в них, заострила и эстетизировала то, что наиболее близко идеалу автора. Будучи предельно точным в воспроизведении обстоятельств и характера деятельности молодогвардейцев, Фадеев широко использует право на творческий домысел во всем, что относится к сфере их духовной жизни. Именно благодаря этому «Молодая гвардия», как точно отметил К. Федин, «из романа-документа выросла в роман-обобщение»<sup>69</sup>.

Социалистическому реализму, как известно, вообще свойствен взгляд на настоящее из будущего, но никогда раньше в эпическом произведении этот взгляд не находил столь яркого выражения в типе героя. Опыт русской и мировой литературы, прежде всего толстовский поиск гармонии и гоголевское вдохновенное любование силой духа и цельностью героев, опыт советской литературы слился с собственным жизненным и художественным опытом автора, давно шедшего к своей главной теме, и возникло произведение, во многом увенчавшее идейно-художественные поиски советских писателей в годы Отечественной войны.

---

<sup>68</sup> Л. Якименко. Нравственный мир героев в романах Фадеева. В кн. «На дорогах века». М., «Художественная литература», 1973, стр. 254.

<sup>69</sup> К. Федин. Собр. соч., т. 9, М., «Художественная литература», 1962, стр. 360.

«Среди произведений, вышедших непосредственно из войны, «Молодая гвардия», по-видимому, станет центральным»<sup>70</sup>, — предсказал В. Перцов еще в 1945 году. «Молодая гвардия» — ...вершина ...героико-романтической линии в прозе военных лет»<sup>71</sup>, — совершенно справедливо утверждает Г. Белая.

Молодогвардейцы вошли в историю и в искусство<sup>72</sup>, конечно, прежде всего своими героическими деяниями, и Фадеев дает почти документальное их описание; но его интересует не столько то, что они делают, сколько то, какие чувства при этом испытывают, какие нравственные ценности так органично вошли в их плоть и кровь, что выступают уже как *естественные* проявления личности. Недаром это слово так часто повторяется на страницах романа.

«Благородство Ули по отношению к подруге (она не соглашается эвакуироваться без Вали. — С. Ф.) не только не казалось Анатолию удивительным, — оно казалось ему вполне естественным, было бы удивительно, если бы Уля поступила иначе»<sup>73</sup>.

«И то простое, естественное чувство природы и счастья жизни, которое только что владело ими (речь идет о состоянии ребят, которым предстоит уничтожить часового, чтобы освободить группу военнопленных. — С. Ф.) сразу их покинуло» (422).

---

<sup>70</sup> В. П. Перцов. Подвиг и герой. М., «Советский писатель», 1946, стр. 167.

<sup>71</sup> История многонациональной советской литературы, т. III, стр. 10.

<sup>72</sup> Подвигу молодогвардейцев еще в годы войны посвятили стихотворения М. Исаковский («Слушайте, товарищи...», 1943); С. Маршак «Песня о Краснодаре» (журнал «Краснофлотец» 1943, № 19—20), поэмы М. Дудин «Костер на перекрестке» («Звезда», 1944, № 1); В. Сосюра «Олег Кошевой», 1943; в рукописном отделе архива библиотеки им. Салтыкова-Щедрина хранится стихотворение В. Шефнера «Комсомольцы Краснодона» (ф. 552, ед. хр. 70); в ЦГАЛИ (ф. 2207, оп. 1, ед. хр. 70) — неоконченная поэма С. Гудзенко «Краснодон» с огромным количеством вариантов строк и исправлений, свидетельствующих о напряженном поиске поэта.

<sup>73</sup> А. Фадеев. Молодая гвардия. М., Воениздат, 1947, стр. 35—36. В дальнейшем страницы указываются в скобках.

Хочется отметить, что наиболее частотными при характеристике юных героев являются и слова «прекрасный», «добрый» и производные от них (напомним, что о «прекрасном», сильном и добром (подчеркнуто нами. — С. Ф.) человеке мечтал еще герой фадеевского «Разгрома»).

«Они (Олег и Сумской перед принятием последним клятвы. — С. Ф.) стояли друг против друга, опутив руки по швам, и смотрели с естественным и простым выражением» (404).

«Он (Ваня Туркенич. — С. Ф.) был так естественно, природно скромен и так редко высказывался, что к нему всегда прислушивались» (374).

Сердца молодогвардейцев щедро распахнуты на встречу красоте и любви, природе и книгам, дружбе и подвигу. В высшей степени органичным для них является и доверие к людям. Даже недолюбливавшая Стаховича Любка отталкивается от предположения Проценко о его связи с немцами: «Нет, этого не может быть. Наверное, он просто струсил и ушел.

— Почему ты так думаешь?

— Ребята его давно знают как комсомольца, он парень с фанаберией, а на такое не пойдет. У него семья очень хорошая, отец старый шахтер, братья — коммунисты в армии... Нет, не может того быть!

Необыкновенная чистота ее мышления поразила Ивана Федоровича» (358).

Вера в хорошее в людях, желание и умение видеть добро органичны для юных героев романа.

Фадеев подчеркивает, что Уля, расставаясь с Валей Филатовой, не проявившей мужественной готовности к борьбе, не желает признавать справедливость самооценки подруги: «Я самый обыкновенный человек на свете» (34). На помощь ей приходит воспоминание о том, как Валя выбросила из ее волос лилию, почувствовав, как неуместна она была бы там, где рвут шахты: «Значит, она вовсе не была такой обыкновенной, как она говорила, она могла понимать многое» (35).

Находясь в глубочайшем родстве со своими героями, Фадеев типизирует в молодогвардейцах (к героям старшего поколения это не относится в такой мере<sup>74</sup>), все самое светлое, красивое, гармоничное. Критикой неоднократно отмечалась скульптурность в изображении

---

<sup>74</sup> Предметом нашего рассмотрения является первая редакция романа, так как вторая, созданная в 1951 г., выходит за пределы изучаемого периода. Следует отметить, что и творчески перерабатывая роман, обогащая его более тщательно разработанными образами людей старой большевистской гвардии, Фадеев почти не внес изменений в образы молодогвардейцев.

первого появления Олега, останавливающего понесших лошадей. Сцена эта рождает ассоциации с прекрасными именно своей гармонией классическими скульптурами. Но особенностью художественного почерка Фадеева является то, что возвышенная одухотворенность сочетается у героя с абсолютной естественностью поведения.

Мы вместе с Улей видим «меж конских голов с взметенными гривами и оскаленными пастьми его очень юное, свежее, сверкающее глазами, с выражением необычайного напряжения и силы, с румянцем на щеках, скуластое лицо» (39). И вместе с ней удивляемся, когда, выпустив вожжи из рук, он прежде всего большими ладонями аккуратно приглаживает свои волосы.

Прав Р. Самарин, отмечая, что «в образе «молодого жожака» Кошевого он (Фадеев. — С. Ф.) поднимается до уровня глубокого поэтического мифа, тем более прекрасного, что, как и во многих случаях с эпосом, этот миф — действительность»<sup>75</sup>.

Прекрасен своей высокой одухотворенностью и Ваня Земнухов в своей «застиранной косоворотке, с короткими для его длинных рук рукавами» (55), и Сергей Тюленин с цыпками на босых ногах.

Характерно, что Фадеев почти у всех своих героев обнаруживает творческую жилку: талант организатора у Олега, поэта — у Вани, артистки — у Любки, неистощимого выдумщика — у Сергея, необыкновенное чувство красоты — у Ули и т. д.

Характером главной идейно-художественной задачи определяются многие компоненты художественной структуры романа. Объективные обстоятельства: война, попытка эвакуации, вынужденное пребывание в оккупированном Краснодаре, начало борьбы, сам подвиг, трагический финал — предопределены документальной основой произведения; герои сосредоточены на том, что стало главным содержанием их жизни в дни всенародной борьбы и что тоже соответствует и конкретной прототипической основе, и большой исторической правде. Но Фадееву недостаточно этого: показать своих героев только «повернутыми» к войне, к борьбе, выяснить стимулы

---

<sup>75</sup> Р. Самарин. Эпопея в литературах социалистического реализма. (Научная конференция «Советская литература и мировой литературный процесс», М., 1972, стр. 22). Правда, определение жанра «Молодой гвардии» как эпопеи представляется нам спорным.

их сначала будничного, а потом вершинного героизма — значит лишить себя возможности раскрыть все богатство их душ. Поведение в чрезвычайных обстоятельствах, требующее высшего напряжения человеческих потенций, конечно, помогает представить себе человека вне этих особых условий. Но человек сложен. Он может совершить беспримерный подвиг, движимый патриотическим чувством, но быть нечутким к друзьям, не обладать человеческим обаянием, не чувствовать красоты... Подвиг будет подвигом, но необходимые для него внутренняя собранность, готовность к самопожертвованию, четкость идейных принципов еще не создают полного, многогранного облика человека коммунистического типа. А ведь именно это стало задачей писателя.

Поэтому он более половины романа посвящает жизни героев до начала активной борьбы и ставит их в такие ситуации, в которых раскрывается их отношение к вечным, общечеловеческим проблемам — любви, дружбы, природы, красоты, завязывает узлы человеческих отношений, позволяющие увидеть героев в их родовой сущности. И дело здесь не только в том, что герои юны и «вечные темы» не могут не волновать их, дело в предмете художника и в его методе, которые требуют раскрытия гармонической личности во всей ее человеческой многомерности.

Пристальное внимание к глубинным проявлениям исконно человеческого в героях связано и с тем, что основной конфликт литературы военных лет приобрел в «Молодой гвардии» своеобразный и по-особому острый характер. В отличие от многих рассмотренных в предыдущих главах произведений («Непокоренные», «Дни и ночи», «Командир дивизии», «Волоколамское шоссе», «С фронтовым приветом» и др.) в образной системе романа Фадеева известное место занимают и образы врагов.

Они создаются, как правило, приемами сатирической типизации, но какую бы черту в них ни акцентировал автор: засаленные «вериги» с золотыми зубами жертв на теле у Фенбонга или неумение Брюкнера допрашивать человека, «если человек не связан и человека не бьют» (314), тщательно промытый кадык у генерала, похожего на гуся, или извивающееся, как у червя, тело предателя Фомина — она служит тому, чтобы подчеркнуть их чуж-



дость и враждебность естественному человеческому существованию (даже настойчивое повторение «если человек не связан и человека не бьют» (подчеркнуто нами. — С. Ф.) как бы призвано обратить внимание читателя на то, что на самого Брюкнера эту характеристику распространить невозможно). Противоестественность, античеловечность врагов Фадеев обнажает и через чувство острой брезгливости, которое они вызывают у советских людей. Вот, например, как характеризуется отношение тетушки Олега Марины к адъютанту генерала, которому она вынуждена прислуживать: «Он был для нее не только не человек, а даже не скотина. Она брезговала им, как брезгуют в нашем народе лягушками, ящерицами, тритонами» (206).

Люди в чистом и достойнейшем смысле этого слова и те, кто идеологически и нравственно настолько «выродились», что перестали быть людьми, сталкиваются в романе во всей своей непримиримости и взаимоотрицании.

Слово «выродки», которое еще в романе «Последний из удэгэ» рабочий Саенко (по прозвищу Пташка) под пытками бросает в лицо палачам, вдруг поняв, что они «давно уже перестали быть людьми»<sup>76</sup>, неоднократно звучит в публицистике Фадеева военных лет. В очерке «Летный день», например, в типично «фадеевской» манере, близкой будущей стилистике «Молодой гвардии», описывается старший лейтенант Кузин: «...с маленькими точеными руками и ясным и *добрым* (подчеркнуто нами. — С. Ф.) взглядом» и публицистически обнаженно и гневно говорится о фашистах: «Выродки в облике людском разрушали все, созданное трудом поколений людей, терзали и мучали людей за то, что они труженики, за то, что они братья и товарищи между собой»<sup>77</sup>.

«Выродками» назовут фашистов в «Молодой гвардии» Олег Кошевой, Любка Шевцова, и этим вновь и вновь подчеркивается напряженность и острота конфликта полнокровного человеческого бытия и стихии звериного разрушения, которое несут те, кто лишил себя права называться высоким именем человека.

---

<sup>76</sup> А. Фадеев. Собр. соч., т. 1. М., «Художественная литература», 1959, стр. 491.

<sup>77</sup> «Правда», 1942, 17 декабря.

Коренная противоположность идеологий, систем ценностей, норм бытия акцентируется и полярностью возвышенно-патетического и сниженно-натуралистического стиливых пластов романа.

Однако сатирическое изображение «нелюдей» занимает в структуре «Молодой гвардии» несравненно меньшее место, чем поэтизация высокой одухотворенности противостоящего и неподвластного им даже в условиях оккупации мира. И поэтому не только в прямой борьбе с врагом, как бы остра, напряженна и опасна она ни была, а — в гораздо большей степени — в половодьи ярких и раскованных человеческих чувств рисует Фадеев своих юных героев.

Накал патриотического пафоса и наивная радость бытия, максималистская требовательность к себе и душевная отзывчивость, зрелость мышления и детская чистота чувств проявляется у каждого из них неповторимо по-своему, и в то же время, взаимодействуя друг с другом, они создают завершенный облик коллективного героя. В литературе военных лет нет произведения, где бы столь ярко, не тесня и не ущемляя друг друга, существовали и образ коллектива, и составляющие его своеобразные человеческие индивидуальности — герои одновременно предстают и в своей выделенности из общности, и в неотделимости от нее.

Начиная роман о трагичнейшем этапе войны и высоком подвиге сценой у реки, где девушки любят лилией, Фадеев пристально всматривается в лица и души своих героев и, в частности, Ульяны Громовой, которой так присуще чувство прекрасного. «Не так уж верно и точно охарактеризован цветок, — справедливо замечает Е. Любарева, — как поэтическая душа девушки»<sup>78</sup>.

Природа щедро живет в романе Фадеева, но живет не сама по себе, а как объект, по отношению к которому проявляется присущее юным героям тонкое ощущение красоты рассветов в открытой степи, ясного неба, запахов горячих трав, чувство слитности с таким же, как они, юным парком, который был для них «даже не местом, а самой жизнью в пору ее юного цветения» (26).

---

<sup>78</sup> Е. Любарева. Советская романтическая поэзия. М., «Высшая школа», 1969, стр. 11.

В картину цветущей всем богатством красок и запахов природы естественно вписывается образ юности в ее свободном и гармоничном расцвете. Так, пластически выразительна и полна глубокого смысла сцена в саду, где Валя Борц, расстелив на траве под акацией плед, читает книгу, «придерживая ее обеими загорелыми, покрытыми пушком руками». «Одна из ее толстых русых, золотящихся кос покойно и свободно раскинулась по подушке, оттеняя загорелое лицо ее с темными ресницами и самолюбиво приподнятой верхней губой». Сережка, который только что наблюдал, как в город втягивается нескончаемая колонна немецких машин, смотрит на нее «ослепленный и счастливый». «Что-то наивное и прекрасное, как сама жизнь, — комментирует Фадеев, — было в этой девушке с раскрытой книгой в саду в один из самых ужасных дней мира» (144).

Красота природы, вдохновенные мечты, высокая поэзия любимых песен и книг (дважды в романе девушки потрясенно слушают, как Уля читает «Демона»), радость человеческого общения и глубокой духовной близости — это и есть та полнота бытия, которую не в силах разрушить даже изуверский «новый порядок».

Поэтичнейшие страницы «Молодой гвардии» посвящены влюбленности его юных героев. В чувствах Сережи и Вали Борц, Клавы и Вани, свободных от всего уродующего, ограничивающего, мельчащего или разделяющего влюбленных, необыкновенно ярко обнаруживается высочайший уровень их человечности.

Конечно, атмосфера влюбленности присуща юности как таковой и присутствует в произведениях о молодежи естественно и закономерно. Но тип взаимоотношения интимного и социального в бытии героев обнаруживает черты новаторства в литературе военных лет и, в частности, в «Молодой гвардии».

Если в советской литературе 1920-х годов неоднократно возникала острая коллизия общественного долга и чувства, становящегося на его пути, если во многих произведениях 1930-х годов («Фро» А. Платонова, I книга «Поднятой целины» М. Шолохова, «Время, вперед!» В. Катаева, «Соть» Л. Леонова, «Жень-Шень» М. Пришвина и др.) еще существовало расхождение между личной и общественной жизнью героев, то в литературе 1941—1945 годов любовь не только занимает огромное

место в жизни героев<sup>79</sup>, но и не вступает ни в малейшее противоречие с их устремленностью к патриотическому подвигу.

В этом убеждает необыкновенная популярность стихотворения К. Симонова «Жди меня», в котором, по точному замечанию С. Штут, «сама любовь призвана на военную службу... и силою своего подвига побеждает»<sup>80</sup>. В подобной трактовке активности любви, ее всемогущества проявляется новаторство концепции личности социалистического реализма.

Это, разумеется, совершила не война, хотя стихия антижизни, борьбу с которой вел советский народ, делала по-особому дорогими любовь, верность, все оттенки интимных человеческих чувств. Но война отчетливо обнаружила, в какой степени исторический процесс переустройства социальных отношений затронул и сферу «вечных» чувств.

Литература социалистического реализма наследует и развивает традиции мировой и русской классической литературы, и советская классика обогатила мировое искусство вдохновенными страницами о любви в эпопеях М. Шолохова «Тихий Дон» и А. Толстого «Хождение по мукам», завершенных накануне войны.

Ни одна из войн прошлого не знала такого расцвета интимной лирики, как Отечественная война 1941—1945 годов<sup>81</sup>, — ведь борьба в ней велась за тот единст-

---

<sup>79</sup> Об этом свидетельствует интимная лирика К. Симонова, С. Шипачева, А. Прокофьева, И. Сельвинского, И. Уткина, О. Берггольц, М. Алигер, П. Шубина, А. Рыленкова, Н. Грибачева, С. Острового, В. Урина, В. Шефнера, В. Занадворова, Ю. Друниной, П. Винтмана, повести «Март — апрель» В. Кожевникова, «Просто любовь» В. Василевской, «Это было в Ленинграде» А. Чаковского, «Повесть нашего времени» М. Пришвина, «Два бойца» Л. Славина, «Спутники» В. Пановой, «Звезда» Э. Казакевича, «Ночь полководца» Г. Березко, рассказы К. Паустовского, И. Эренбурга, «Разведчик «Татьяна» Л. Соболева, «Каждый день» Ф. Кнорре, «Белые ночи» В. Кетлинской, «Незабываемое» Ю. Бондарева, пьесы «Ленушка» Л. Леонова, «Метелица» В. Пановой, «Так и будет» К. Симонова и др.

<sup>80</sup> С. Штут. Каков ты, человек? М., «Советский писатель», 1964, стр. 317.

<sup>81</sup> Правда, и в годы войны тема любви в своем развитии наталкивалась на догматические ограничения некоторых критиков. Так, И. Астахов упрекал К. Симонова за то, что тот «значительное место в своем сценарии («Дни и ночи». — С. Ф.) отвел мотивам любовно-

венный общественный строй, который создает возможность гармонического развития всех сторон человеческой личности.

«На основании этого отношения (между мужчиной и женщиной. — С. Ф.), — писал К. Маркс, — можно вообще судить о степени развития человека. Из характера этого отношения видно, насколько человек стал *родовым существом*, стал человеком, до какой степени он это понимает»<sup>82</sup>.

У героев Фадеева нет и не может быть почвы для возникновения противоречия между долгом и чувством. Их любовь не препятствует подвигу, именно самозабвенная преданность патриотическому долгу обогащает и укрепляет чувство — ведь она, эта преданность, входит в критерий личности, в самом сущностном единый для всех молодогвардейцев.

Поэтому описание совместных акций Сережи и Вали, начиная с их разведки перед поджогом биржи и кончая попыткой перейти линию фронта, вводит нас в атмосферу зарождения и развития их чистой и яркой влюбленности, а сцена признания в любви Вани и Клавы естественно включает в себя его рассказ о проделанном в эти дни и ее пылкую реакцию: «Я так горжусь тобой».

Прямое и активное историческое деяние ни в малейшей мере не ослабляет непосредственной радости бытия, отзывчивости и душевной открытости, силы и чистоты чувств героев. Ведь все, что они делают, свершается по глубочайшему внутреннему убеждению; борьба с фашистами стала единственно возможным, естественным их состоянием, и именно в этой борьбе они живут полнокровно и самозабвенно, осмысленно и гармонично.

С риском для жизни развесив накануне Октябрьской годовщины красные флаги, ребята вбегают к Кошевым «такие мокрые, грязные и такие счастливые, что бабуш-

---

интимного характера, проходящим через многие батальные сцены. Это, — утверждал критик, — очень обеднило замысел, связанный с таким грандиозным военно-историческим событием, как Сталинградская битва» (ЦГАЛИ, ф. 1702, оп. 1, ед. хр. 139, стр. 9). Еще более резко критиковала З. Кедрина пьесу А. Каплера «Партизаны» (ставшую основой сценария кинофильма «Она защищает Родину». — С. Ф.) за то, что любовь в ней, по мнению критика, занимает излишне много места (ЦГАЛИ, ф. 619, оп. 1, ед. хр. 1099).

<sup>82</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. III, М., 1955, стр. 621.

ка Вера подняла длинные костлявые руки в цветастых рукавах и сказала: «Ратуйте, люди добрые!» (445).

Самозабвенная пляска, бьющее через край веселье и, главное, «необыкновенно счастливое чувство общности» (446) окрашивает эту вечеринку 6 ноября 1942 года в городе, оккупированном фашистами.

«Все эти дни и ночи, занимаясь эвакуацией школ, клубов, детских домов, они, ни на минуту не умолкая, с жаром говорили о втором фронте, о стихотворении «Жди меня», о Северном морском пути, о кинокартине «Большая жизнь», о работах академика Лысенко, о недостатках пионердвижения, о странном поведении правительства Сикорского в Лондоне, о поэте Шипачеве, радиодикторе Левитане, о Рузвельте и Черчилле и разошлись только в одном вопросе: Жора Арутюнянц считал, что гораздо полезнее читать газеты и книги, чем гонять по парку за девчонками, а Ваня Земнухов сказал, что он лично все-таки гонял бы, если бы не был так близорук» (81). С добрым юмором пишет Фадеев о неистощимом азарте и жадном интересе к жизни своих героев, подчеркивая в то же время, что индивидуальные различия не нарушают единства их миропонимания.

В обильной критической литературе о «Молодой гвардии» существует немало определений ее жанровой природы. Р. Самарин, как выше было отмечено, назвал ее «романом-эпопеей». И. Кузьмичев утверждает, что «Молодая гвардия» — «не роман, а поэма о народном подвиге»<sup>83</sup> (точнее, по нашему мнению, было бы сказать — не о подвиге, а о людях героического подвига). К. Зелинский назвал «Молодую гвардию» «романом-размышлением», что не лишено оснований, но отнюдь не исчерпывает специфики жанра фадеевского романа. Не останавливаясь специально на этом вопросе, мы не можем, однако, рассматривая тенденции эволюции метода, не отметить резкого возрастания роли лирического пафоса в этом романе. Оно ощущается и в прямом выражении авторских эмоций, и в обнаженности мотивировок переживаний и поступков героев, и в «направляющей руке» автора, чьи «лирические отступления», по

---

<sup>83</sup> И. Кузьмичев. Жанры русской литературы военных лет. Горький, 1962, стр. 384.

мнению К. Куровой<sup>84</sup>, нельзя назвать полностью внесюжетными — они играют роль в раскрытии характеров, изображении внутреннего мира героев, движении сюжета.

Стихия обнаженного лиризма с наибольшей силой прорывается в трагедийных ситуациях романа. Таково предваряющее «самые скорбные страницы повести» (530) обращение к памяти погибшего друга — гимн вдохновенной, чистой и поэтической юношеской дружбе. Таково и авторское обращение к Шульге («Ах, напрасно, напрасно ушел ты...» (86), и полный восхищения и горечи монолог о руках матери, где, взаимозаменяясь, как в поэме А. Твардовского (см. раздел 2, ч. II), звучат голоса автора и героя.

В этом эпизоде, как и в романе в целом, бытовое, по справедливому замечанию Е. Любаревой, не просто сочетается с романтическим, а «введено в сферу прекрасного»<sup>85</sup>.

Источником этой лирической стихии, ощутимо воздействующей на жанровую природу произведения, является, на наш взгляд, то специфическое, авторское отношение к изображаемому, которое определяется самой творческой установкой на прямое воплощение идеала в героях.

Отвечая на вопросы редактора чешского журнала «Млада фронта», А. Фадеев в январе 1946 года говорил о своих героях: «Нетрудно видеть, что черты характера, присущие «молодогвардейцам», характеризуют высоко развитую личность нашего времени и являются выражением самых высоких гуманистических идеалов. И поскольку такая молодежь не выдумана мною, а действительно существует, ее смело можно назвать надеждой человечества»<sup>86</sup>.

Но высокоразвитая личность — это личность, обладающая чем-то своим, индивидуально неповторимым, обогащающая духовный мир других людей именно этой

---

<sup>84</sup> К. Курова. «Внесюжетные элементы» и внутренний мир героя. В сб. «Проблемы психологизма в советской литературе». Л., «Наука», 1970.

<sup>85</sup> А. Любарева. Советская романтическая поэзия. Тихонов. Светлов. Багрицкий. М., «Высшая школа», 1969, стр. 12.

<sup>86</sup> А. Фадеев. Собр. соч., т. 7, М., «Художественная литература», 1971, стр. 150.

своей неповторимостью. Проблема индивидуализации героев стояла перед Фадеевым остро, потому что он создавал образы людей, между которыми не было расхождений в миропонимании и мироощущении. Возвращенные советским укладом жизни, они одинаково понимали добро и зло, честь и бесчестье, справедливость, долг, порядочность. За плечами у них — школьная жизнь, у многих — в одном коллективе. Фадеев подчеркивает, что не различия в социальном статусе семей (Олег и Валя — дети учителей, Уля и Сергей — шахтеров, Ваня — сторожа в тресте) формировали их пристрастия, склонности и интересы. Все неповторимое в героях раскрывается им как проявление личностных особенностей, как результат свободного развития человеческих потенций, и именно это эстетическое завоевание Фадеева представляется нам принципиально важным для развития метода социалистического реализма. Чем выше поднимается общество и составляющие его индивидуумы, тем большее значение приобретают и нюансы характера, и этих нюансов оказалось достаточно, чтобы в литературу и в жизнь вошли совсем разные герои. В каждом из них в полной мере присутствуют «черты советского человека» (см. стр. 167), но в них — лишь исходные общие свойства характеров. Индивидуальность же возвышается над ними, как бы построенная на этом прочном фундаменте, и внимание автора сосредоточено прежде всего на том индивидуально-неповторимом, что находится над фундаментом.

И здесь он обнаруживает такое разнообразие эмоциональных типов, такое богатство характеров, что самими образами героев начисто опровергает измышления буржуазных идеологов о нивелирующем воздействии социализма на личность и о стереотипичности героев советской литературы.

Одухотворенная, со «стремительным выражением» «летающей птицы» в черных глазах, прямая и тонко чувствующая, вдохновенно устремленная к красоте и гармонии Ульяна, которую Олег в час трагического прощания благодарит «за то, что ты была и есть» (481); артистичная, находчивая, азартно-бесшабашная, как стрела, нацеленная на подвиг Люба, поэтичный, вдумчивый Ваня Земнухов, со «скрытым вдохновением», которое «ясным светом горело в душе, отбрасывая на бледное ли-



цо его какой-то дальний отсвет», так что и товарищи «с невольным почтением уступали ему дорогу» (80); человек прямого действия и безграничной отваги, неистощимый на выдумки и рыцарски преданный долгу Сергей... Исследуя этих, столь непохожих друг на друга героев, Фадеев делает важный шаг на пути к выяснению сугубо индивидуальных, «психологических механизмов», движущих их поступками. При этом герои принимают решения не в борьбе противоборствующих начал, как это обычно бывало в досоветской и советской классике. Объективно возникла потребность в психологизме иного типа, и творческая разведка, предпринятая Фадеевым, открывает широкие перспективы обогащения психологического анализа. Углубляя познание личности, литература социалистического реализма расскажет о людях, психологический склад которых будет свободен от раздвоенности и противоречивости «выламывающихся» героев литературы прошлого, «ущербности» героев многих произведений 1920 — начала 30-х годов и все более станет определяться характером новых общественных отношений и сугубо личностными истоками. Традиционный, «классический» психологизм, сложившийся на качественно ином человеческом материале, сохраняя значение первостепенного эстетического открытия, все же вряд ли сможет без существенных корректив найти применение при решении задач нового типа. С этой точки зрения характер индивидуализации героев «Молодой гвардии» представляется нам принципиальным эстетическим и художественным завоеванием литературы социалистического реализма.

В самом деле, Фадееву удалось показать не только отдельных людей, опередивших время, но и тот тип человеческих отношений, который восходит к извечной мечте человечества о совершенном обществе, основанном на братстве и справедливости. Автор не включил в роман отрывок из поэтического дневника Вани Земнухова (прототипа героя):

Люди, пройдя через вьюги  
И сквозь пожарища дней,  
Будут любимей друг другу.  
Будут друг другу родней...<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Публикация документальных материалов об истории «Молодой гвардии». «Комсомольская правда», 1972, 29 сентября.

но сами эти строки характерны для мироощущения его героев. Сколь бы индивидуально неповторимы они ни были, у читателя остаются в памяти не только герои как таковые, но и прекрасный, светлый — несмотря на трагизм ситуации — мир их раздумий и чувств, и образ молодой гвардии в целом. Фадееву удалось воссоздать образ коллектива, состоящего из неповторимых, но связанных полной однотипностью идеалов и нравственных принципов людей. Он показал своих героев не только устремленными к идеалу человеческих отношений, но и уже в чем-то достигшими его. Подлинное высокое товарищество, полное отсутствие каких бы то ни было элементов отчуждения, душевная открытость, безоговорочное взаимное доверие — все это выписано автором как самое ценное в героях. В условиях, казалось бы, разъединяющих людей, под страшными пытками, перед лицом смерти они черпали силы в нерушимости своего единства, «...в условиях зверской из зверских немецкой оккупационной тюрьмы... у них образовался свой особенный тюремный быт с этим чудовищным насилием над телами и душами молодых людей, но со всеми человеческими отношениями: любви, дружбы...» (501). За мгновения до смерти Сергей нечеловеческим напряжением сил освобождает товарища — и в этом торжествует над врагом. Они могли бы сказать о себе словами О. Берггольц:

Что может враг? Разрушить и убить  
И только-то?

А я могу любить,  
А мне не счесть души моей богатства,  
А я затем хочу и буду жить,  
Чтоб всю ее, как дань людскому братству,  
На жертвенник всемирный положить<sup>88</sup>.

Этим они противостоят не только «антижизни», античеловеческому миру фашизма, с которым столкнулись в смертельной схватке. Таков лишь первый и очевидный план, неоднократно отмечавшийся критикой. «Своей связью с советским образом жизни герои морально отрицают фашизм как таковой»<sup>89</sup>, — справедливо утверждает Е. Книпович.

<sup>88</sup> О. Берггольц. Стихи. Проза. М. — Л., «Художественная литература», 1961, стр. 296.

<sup>89</sup> Е. Книпович. Подвиг и бессмертие. В кн. «Литература великого подвига». М., «Советский писатель», 1970.

Более глубокий и, так сказать, непреходящий смысл противопоставления — в отрицании *всех*, пусть не столь откровенно звериных обличей собственнического мира, несовместимых с подлинным человеческим братством — высшим достижением социально-исторического прогресса. В общности и нравственных нормах молодогвардейцев торжествуют те естественно-человеческие качества личности и человеческих отношений, которые знаменуют начало становления коммунистических принципов в самой жизни.

Воплощая, подобно другим героям литературы военных лет, общенародные идеалы и ценности, фадеевские герои, оставаясь вполне реальными советскими юношами и девушками, в «минуты роковые» мира впитали в себя из прошлого, настоящего и, главное, будущего высшие нравственные ценности человечества.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тот этап истории социалистического реализма, в рамках которого развивалась литература военных лет, обогатил метод советской литературы идейно-художественными открытиями, имеющими непреходящее значение для дальнейшего развития литературно-художественного творчества как в многонациональной советской литературе, так и в мировом искусстве.

Некоторые исследователи литературного процесса военного четырехлетия (И. Кузьмичев, В. Синенко), правильно констатируя эстетическое новаторство лучших произведений той эпохи, приходят к заключению, что оно знаменует начало нового этапа развития социалистического реализма<sup>1</sup>. Мы склонны рассматривать его скорее как существенный период внутри более длительного этапа от середины тридцатых до конца пятидесятых годов. В нашу задачу не входило, разумеется, исследование его в целом, да и вряд ли это возможно сделать в одной книге. Литературный процесс и органически связанная с ним эволюция метода проходят не прямолинейно, и в пределах этапа есть более короткие периоды, отличающиеся от других и характером идейно-художественных поисков, и масштабом создаваемых эстетических ценностей, и степенью новаторства. Только на основе детального исследования этих сравнительно кратких периодов можно создать цельную и аргументированную концепцию всего этапа и в перспективе всей истории социалистического реализма.

Именно такое частное исследование и было проведено в этой книге, причем его результаты неизбежно несколько схематизируют сложный и многоплановый процесс обогащения социалистического реализма творчеством советских писателей в годы Великой Отечественной войны. И дело здесь не только в том, что для доказательства своих положений мы вынуждены были нередко вы-

---

<sup>1</sup> См. стр. 23 настоящей работы.

членять из единого процесса и даже из отдельного произведения искусства те или иные его компоненты. Дело также не только в возможных просчетах и краткости изложения. «Всякая теория, — писал В. И. Ленин, — в лучшем случае лишь намечает основное общее, лишь *приближается* к охватыванию сложности жизни»<sup>2</sup>. Наша задача заключалась в том, чтобы, проанализировав ведущую, основную тенденцию метода социалистического реализма в годы войны, определить те его новаторские достижения, которые особенно плодотворны для литературы настоящего и будущего.

В самом общем виде сущность этого новаторства можно определить как открытие нового предмета пересоздания и его художественное освоение. Человек в единстве со всем обществом — таков новый для советской и мировой литературы предмет, оказавший определяющее влияние на метод и наиболее непосредственно сказавшийся в типе героя, концепции личности, принципах типизации.

В образах героев литературы военных лет типизируются преимущественно общенародные, общесоциалистические основы личности. Если типизация классово детерминированных первооснов характера относится к числу открытий критического реализма и получила дальнейшее развитие на первом и втором этапах социалистического реализма, то принципы типизации общенародных черт социалистического человека были открыты на третьем этапе, когда лишь начинался процесс движения общества к социальной однородности. Классовый подход к художественному анализу и воплощению героя как одна из сущностных особенностей социалистического реализма полностью сохранился и на этом, и на последующих этапах, но там, где речь шла о советском человеке, в нем появились новые черты: он выражал уже единую позицию дружественных классов, ведущих совместную острейшую борьбу с общим классовым врагом.

Типизировалось, конечно, не только общее, но и особенное, однако изменился сам характер особенного: между общесоциалистическим и индивидуально неповторимым во многих произведениях оказывалось не столько

---

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 31, стр. 134.

классово особенное, сколько то, что можно было бы условно назвать личностно или психологически особенным, — тип личности, характеризующийся уровнем развития творческого начала, социальной активности, глубиной мышления, темпераментом и т. д. Нетрудно понять, каково значение развития этих принципов типизации для литературы будущего, которой предстоит осваивать принципиально новый предмет — человек в социально однородном обществе.

С изменением в предмете и в принципах типизации связано и обогащение концепции личности, и повышение интеллектуальных и нравственных критериев, с которыми автор подходит к герою. Если в годы бурной революционной ломки старого общества и созидания фундамента новых общественных отношений достаточно было одного главного критерия — по какую сторону баррикад находится герой, то после победы над классовым врагом внутри страны этот критерий стал скорее предварительным условием, той «точкой отсчета», с которой лишь начинается художественное исследование положительного героя.

Нечто подобное наблюдается и в истории критического реализма. Наличие у положительного героя демократической системы нравственных ценностей, его стихийная оппозиция конформизму буржуазного общества более или менее четко прослеживается на раннем этапе развития этого метода. Но по мере развития метода концепция личности изменялась, обогащалась, и Толстому и Достоевскому, как и Франсу, Д. Голсуорси, Т. Манну, этого критерия было уже недостаточно. Душевные свойства, соответствующие ему, по-прежнему входили в авторский идеал, но приобретали характер предварительного условия «положительности» героев.

Преданность делу социализма, верность коммунистическим идеалам воспринималась писателями в годы войны как завоеванное, прочно вошедшее в плоть и кровь советского человека мироощущение. Новаторский характер образов Теркина, Стрельцова, Звягинцева, Лопахина, Кошечкина, Земнухова, Громовой, Шевцовой, Зои, Сабурова, Литовченко, Игнатъева и многих других героев литературы тех лет именно в этой органичности социалистического мироощущения.

То, что в довоенной литературе рассматривалось как

свойство передовых людей, руководителей массы, чье моральное право на руководство этим собственно и определялось, стало в той или иной мере присуще самой массе. Только благодаря тому, что писатели выработали такой взгляд на героя, такой способ его изображения, который формировал восприятие нового типа личности, и стал возможен поразивший мир взлет литературы военных лет.

При этом оказывалось, что даже человек, субъективно преданный социалистическим идеалам, может стать героем отрицательным, если он лишен творческого начала, активной мысли, чуткости к новому, истинного гуманизма (Горлов, Бабченко и др.).

Все эти качества заняли в годы войны прочное место в концепции личности, развивавшейся в лучших творениях советских писателей и выражавшей возросший уровень нравственного самосознания народа. Понятие «бытие как деяние» расширилось, включив в себя создание истинно человеческих отношений, активное воздействие на духовный мир и нравственный кодекс окружающих героя людей, развитие той атмосферы братства, без которой невозможно реальное единство личности и общества. «С войны, — справедливо писал Н. Михайлов, — с самого жестокого испытания характера на прочность началось углубление поэтического постижения человека и мира»<sup>3</sup>.

Такой герой естественно оказывается в конфликте с теми, кто не поднялся до этой интеллектуальной и нравственной высоты и активно отстаивает — и словом и делом — свою систему ценностей и свои нормы взаимоотношений с людьми. В сущности, в годы войны был впервые художественно открыт новый тип отрицательного героя — субъективно честного и преданного Родине, но безнадежно отставшего от нравственного уровня народа, не способного и не желающего осмыслить новый этап общественных отношений и становящегося тормозом прогресса. Вместе с тем был открыт и принципиально новый тип конфликта, нашедший наиболее полное воплощение в пьесе А. Корнейчука «Фронт». И. Дворецкий, автор одной из самых популярных современных

---

<sup>3</sup> А. Михайлов. Поэзия и время. «Коммунист», 1972, № 7. стр. 124.

пьес, совершенно правильно назвал в 1974 году «Фронт» Корнейчука пьесой, которая определила «погоду на многие годы»<sup>4</sup>.

Таким образом, благодаря обострившемуся художественному видению писателей, сумевших разглядеть значение этого типа конфликта (особенно острого в период войны, когда «горловское» неумение воевать и упрямое нежелание изменить стиль руководства ставило под угрозу независимость Родины, не говоря уже об огромных неоправданных жертвах), получили развитие принципы не только типизации героя, но и типизации конфликта.

Таковы наиболее существенные приобретения метода нашей литературы, и неслучайно именно они были закреплены в ходе нелегких идейно-художественных поисков послевоенных лет — в рамках того же третьего этапа истории социалистического реализма. Эти поиски проходили в сложной общественно-исторической ситуации и сопровождались временными потерями и просчетами.

Возвращение к мирному труду означало сосредоточение различных социальных групп в производственных коллективах с четко выраженной социальной определенностью, и в принципах типизации удельный вес классово-особенного возрос по сравнению с литературой военных лет. Преобладавшая в критике тенденция различать произведения по *объекту* изображения (колхоз, стройка, завод, школа) иногда мешала увидеть *предмет* художественного пересоздания. Между тем он оставался в основном тем же, только единство человека и общества находило выражение в специфической форме борьбы за совершенствование и развитие социалистических общественных отношений, и герои литературы при всей их социальной определенности выступали как носители общенародных идеалов, нравственных принципов и ценностей. В самом деле, партийный работник Мартынов у Овечкина, инженер Бахирев и агроном Настя Ковшова у Николаевой, «хозяйственник» Балугев у Кожевникова созданы авторами на основе тех общих принципов типизации, которые были открыты в литературе периода войны. Типизируются в этих героях не столько социальные или профессиональные черты, сколько их нравственный и интеллектуальный облик, содержащий обогащенный кри-

---

<sup>4</sup> И. Дворецкий. Слово о пьесе «производственной». «Правда», 13 февраля 1974 г.



терий личности. И конфликты, в которые вступают эти герои со своими нравственными антиподами — это в принципе все те же «корнейчуковские» конфликты, а отнюдь не столкновения «хорошего с лучшим». Несмотря на ущерб, нанесенный осужденной впоследствии партией «теорией бесконфликтности», эстетические открытия литературы военных лет были использованы и развиты в 50-е годы, и именно поэтому закрепились в методе, стали его непреходящим завоеванием.

Отметив принципиальное значение для современной литературы традиций, сложившихся в литературе периода войны, и выделив, в особенности, «пристальное внимание литературы военных лет к внутреннему миру человека, исследование нравственной природы и оснований его характера», Б. Сучков справедливо отмечает: «Есть различие.., но это различие исторического опыта, а не основных принципов подхода к проблематике». Точно так же «хвала созиданию, умение разглядеть и подчеркнуть в характере человека социализма — как определяющую его черту и ведущую доминанту — творческое начало соединяет литературу тех лет с литературой наших дней»<sup>5</sup>.

Но, разумеется, наибольшее влияние произведения периода войны оказали на творчество тех писателей, которые вплоть до наших дней посвящают свой талант разработке военной темы.

Такие признанные мастера современной прозы, как Ю. Бондарев и В. Быков объясняют свою верность военной теме напряженностью духовной жизни человека на войне и ролью нравственных уроков войны в решении современных проблем: «Мне чрезвычайно важно увидеть свой персонаж в самых сложных, самых драматичных обстоятельствах, где нравственные ценности проверяются в предельной обостренности» (Бондарев). «Мы видим в ней (войне. — С. Ф.) очень значительные уроки прежде всего в смысле нашей современной нравственности. Никогда прежде возможности советского человека не проявлялись с такой выразительностью и глубиной, как в годы войны» (Быков)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Б. Сучков. Размышления о творческом методе. Изд. 3-е, М., «Советский писатель», 1973, стр. 406, 409.

<sup>6</sup> Почему и сегодня мы пишем о войне? «Литературная газета», 19 февраля 1975 г.

В своих книгах о войне современные писатели идут, конечно, не от литературы военных лет, а от нравственного опыта и жизненного материала той эпохи. Но истоки сегодняшних достижений «военной» прозы, как мы пытались показать, содержатся в опыте и эстетических открытиях литературы 1941—1945 годов.

В литературоведении неоднократно отмечалось превосходство современных книг о войне над произведениями, созданными в ходе самих событий. Так, Л. Н. Новиченко справедливо пишет, что «книги последнего периода в целом — исключения в таких случаях всегда неизбежны — богаче жизненный «плотью», смелыми... подробностями, полнокровнее в смысле фактической и психологической правды, чем многие (но, разумеется, далеко не все) из книг, им предшествовавших»<sup>7</sup>. Эту точку зрения разделяет и А. Бочаров, подчеркивающий, что временная дистанция обогатила современную прозу о войне<sup>8</sup>. Все это, конечно, верно, хотя вряд ли может быть отнесено к поэзии и драматургии.

Многие, даже хорошие, произведения военных лет несут на себе печать спешки: книги нужны были сейчас, быстро, не для истории, а для сегодняшней борьбы, и не было времени оттачивать фразу, многократно переписывать произведение. Нельзя было и дать «отлежаться», проверить, вернуться через годы... Как танки с Кировского завода прямо из проходной уходили в бой, так стихи, статьи и даже повести, пьесы прямо с авторского стола шли к редактору — и в набор.

Помимо этих обстоятельств, нанесших некоторый ущерб литературе, война привела к потерям, имевшим иные истоки, преимущественно социально-психологического характера. Ненависть к фашизму, к завоевателям, принесшим неисчислимые бедствия на нашу землю, вдохновляла на гневные, презрительные сатирические строки, но она же иногда порождала упрощенные, лишенные социальной и психологической убедительности образы врагов. Соответственно и конфликт — главный, ведущий

---

<sup>7</sup> Л. Новиченко. Проблема творческой позиции писателя и некоторые черты современной литературы. В кн. «Актуальные проблемы социалистического реализма. М., «Советский писатель», 1969, стр. 24.

<sup>8</sup> См.: А. Бочаров. Человек и война. М., «Советский писатель», 1973, стр. 14.

конфликт всей литературы — нашел более высокое художественное воплощение в философской лирике и публицистике, чем в конкретном, эпическом изображении столкновения героя с фашистскими офицерами, гестаповцами, чиновниками.

Но при этом литература военных лет сохранила жгучее, вынесенное прямо из боя ощущение присутствия. Быть может, поэтому после войны не созданы стихи, которые выражали бы так же проникновенно трагедию и подвиг Ленинграда, как «Февральский дневник» О. Берггольц, или написанные кровью поэмы Антокольского и Алигер, или гениальная «Книга про бойца», или вдохновенный гимн «молодой гвардии коммунизма». Об этом мудро писал А. Твардовский: «Я ступал в тот след горячий, я там был, я жил тогда!»

Наиболее значительными в литературе о войне произведениями, созданными с «пафосом дистанции», оказались получившие всенародное признание «Судьба человека» М. Шолохова и трилогия К. Симонова. В них непосредственное знание воинов Отечественной войны соединилось с пронесенной через десятилетия верностью теме и, конечно, с новым уровнем общественного сознания и историческим опытом.

Вопрос об относительной ценности произведений военных лет и последующей литературы о войне имеет принципиальное значение. Сама постановка такого вопроса стала возможной потому, что литература периода войны представляет собой феномен, невиданный в истории культуры. Неслучайно ведь возник известный афоризм о молчании муз при грохоте пушек! Где, когда великая война получила адекватное художественное выражение уже в ходе самих событий?! Л. Новиченко интересно сопоставляет книги о гражданской войне, написанные в 20-е и 30-е годы — не в пользу последних<sup>9</sup>. Но нет возможности сравнить и те, и другие с литературой *периода* гражданской войны — слишком несопоставимы эти произведения.

С точки зрения истории метода важно не то, что современная литература о войне в целом глубже и художественно полноценней (а это *в целом*, бесспорно, так). Важнее другое: опираясь на некоторый опыт, накоплен-

---

<sup>9</sup> Л. И. Новиченко. Указ. соч., стр. 23—24.

ный в годы коллективизации и первых пятилеток, советская литература в годы войны доказала возможность преодоления «пафоса дистанции» и создала произведения, которые полностью выдержали испытание временем. Не только герои Шолохова, Твардовского, Леонова, Фадеева, но и герои Симонова, Горбатова, Бека, Березко, Антокольского, Алигер, лирические герои Суркова, Берггольц, Прокофьева, Светлова, Инбер и плеяды начинающих в годы войны поэтов остались не просто памятниками своего времени — это живые герои сегодняшней литературы, на подвигах которых продолжают воспитываться миллионы читателей.

И если нравственная высота, достигнутая в военные годы, осталась в народной памяти<sup>10</sup>, если, по точному выражению казахского писателя Т. Ахтанова, война «установила для нас наивысшую шкалу... ценностей, и мы привыкли по ней сверять нравственную чистоту и гражданское мужество людей мирного времени»<sup>11</sup>, то в этом и великая заслуга литературы тех лет.

Ожесточение, необходимость убивать, противоречащая всему складу мышления и чувствования «привычка к смертям» товарищей, горькая обязанность посылать на смерть подчиненных — все это, конечно, было во время войны и не могло не сказаться на характерах. Советская литература не прошла мимо этой проблематики, о чем справедливо говорил на одной из творческих конференций в Союзе советских писателей П. Павленко: «У нас могут бытовать если не ремарковские настроения — а могут появляться и такие произведения или похожие, — то, во всяком случае, болезненность, известное одичание, жестокосердие, которое неминуемо влечет за собой война и личное большое горе»<sup>12</sup>.

Но, взглянув на героя и с этой точки зрения, советские писатели показали, что великие идеалы, во имя которых велась война, социалистическое мировосприятие и весь строй жизни советского общества свели к

---

<sup>10</sup> Уместно вспомнить отражение ее в искусстве последних лет, например, в пьесе А. Володина «Старшая сестра» и, особенно, в фильме «Белорусский вокзал».

<sup>11</sup> Цит. по указ. соч. А. Бочарова, стр. 7.

<sup>12</sup> ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 2, ед. хр. 558. Стенограмма творческой конференции «Тема и образ в советской драматургии», 21 января 1945 г.

минимуму те негативные нравственные последствия, которые в той или иной степени порождаются войной.

Как объективное значение нравственного взлета, так и его субъективное восприятие современниками нашло отражение во множестве лирических стихов, созданных весной 1945 года. В стихотворении «Домой», опубликованном в первом «мирном» номере журнала «Звезда», В. Саянов писал:

Нас чище чистых сделала война.  
Огонь! Огонь! А как мы шли спокойно!  
И надо жизнь продумать, чтоб она  
Всегда была прошедших дней достойна <sup>13</sup>.

Все это было сделано советскими писателями *тогда*, и в этом, так же как и в отмеченных выше особенностях предмета пересоздания, концепции личности, принципов типизации героя и конфликта, принципиальное завоевание метода. Ускоряется темп общественного развития, все быстрее и интенсивнее происходят изменения как в обстоятельствах, так и в людях, и не отстать от времени может только та литература, которая научится быстро создавать высокие и *сегодняшние* художественные ценности. Опыт литературы военных лет свидетельствует о том, что для литературы социалистического реализма и эта задача разрешима.

---

<sup>13</sup> «Звезда», 1945, № 5—6, стр. 78.

## О Г Л А В Л Е Н И Е

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	5
<b>Часть I. НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА</b>	27
1. К вопросу о трактовке понятия «метод»	29
2. Социалистический реализм и методология его периодизации	47
3. Метод и герой	75
<b>Часть II. СОВЕТСКИЙ ОБРАЗ ЖИЗНИ — ГЛАВНЫЙ ФАКТОР, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ТИП ГЕРОЯ</b>	89
1. Общее и особенное в облике героев	91
2. Василий Теркин — тип и характер	100
3. Новое в героях М. Шолохова	125
4. Всеобщее через особенное («Непокоренные» и «Радуга»)	136
5. Литовченки и другие	151
<b>Часть III. НОВАТОРСКОЕ И ТРАДИЦИОННОЕ В ОБЛИКЕ ГЕРОЯ</b>	169
1. Роль творческого начала в эстетическом идеале	171
2. Масштаб мышления героев	202
3. Национальные истоки в характере героя	221
<b>Часть IV. ГЕРОИ, ОПЕРЕДИВШИЕ ВРЕМЯ</b>	247
1. Идеал, воплощенный в образе	249
2. Молодая гвардия коммунизма	288
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	307

*Печатается по постановлению редакционной коллегии филологического факультета Пермского государственного университета.*

*Сарра Яковлевна Фрадкина*  
РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ.  
МЕТОД И ГЕРОИ

Литературный редактор *С. Папиева*  
Технический редактор *В. Чередник*  
Художник *М. Тарасова*  
Корректоры *Л. Богданова, Н. Петрова,*  
*Е. Огиенко, Т. Симашко*

Сдано в набор 2/2X—1974 г. Подписано в  
печать 25/III—1975 г. ЛБ02029. Формат бу-  
маги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Объем 20 п. л. Тираж  
2000 экз. Цена 80 коп. Книжная типогра-  
фия № 2 управления издательств, поли-  
графии и книжной торговли. 614001. Пермь,  
ул. Коммунистическая, 57. Заказ 40.