

**Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова**

Филологический факультет

На правах рукописи

Гуань Линьли

**Трагическое в русской литературе XX века
(на материале повестей Б. Лавренева, В. Быкова, В. Распутина)**

Специальность 10. 01. 08. – Теория литературы. Текстология.

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Начный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор А. Я. Эсалнек

Москва

2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава первая. История становления понятия “трагическое”	8
Глава вторая. Трагические аспекты жизни в трактовке русских советских писателей 20-х и 70-х годов XX века	
& 1. Повесть Б. Лавренева «Сорок первый» в аспекте эмоциональной направленности	41
& 2. Трагические мотивы XX века в интерпретации В. Быкова	51
& 3. Жанрово-модальные аспекты творчества В. Распутина «Живи и помни»	80
Заключение	113
Библиография	115

ВВЕДЕНИЕ

Как следует из заглавия диссертации, **задачей работы** является рассмотрение ряда произведений русской литературы XX века в аспекте трагического. Выбор данного ракурса обусловлен как собственно научными целями, так и самим материалом. Общеизвестно, XX век оказался трагическим для людей большинства стран мира. «Две мировые войны, установление тоталитарных режимов, кризис идей прогресса, рациональности и гуманизма» — таковы причины указанной трагичности, по мнению современного философа Т.Ю. Сидориной¹. Известный литературовед П. Топер как бы уточняет эту мысль: «Две страны в Европе XX века знают о трагедии больше других — Россия и Германия»². Данные суждения можно дополнить и другими высказываниями.

Европейская литература, в том числе русская, не могла не отразить многочисленные коллизии трагического характера и мироощущение той эпохи. В качестве исследуемого материала в диссертации избраны четыре произведения, созданные в разные периоды развития русской литературы — рассказ Б. Лавренева «Сорок первый», опубликованной в 1924 году, две повести В. Быкова («Сотников» и «В тумане»), отражающие обстоятельства и атмосферу начального периода Великой Отечественной Войны в западной части СССР (нынешней Белоруссии), повесть В. Распутина «Живи и помни», воспроизводящая одну из ситуаций, возникших в глубине России, в небольшом сибирском селе, но связанную с событиями Великой Отечественной Войны весной 1945 года, уже накануне победы.

Понимание и оценка этих ситуаций и их трактовка в художественных

¹ Сидорина Т. Философия кризиса. М., 2003. С. 8.

² Топер П. Трагическое в искусстве XX века // Вопросы литературы. М., 2000. №. 2. <http://magazines.russ.ru>

произведениях возможны лишь при опоре на теоретические принципы и положения, имеющиеся в науке и в литературе. Поэтому диссертация имеет теоретико-литературный характер. Конкретная интерпретация названных произведений предваряется анализом и осмыслением понятия «трагическое», как оно формировалась, начиная с эпохи Античности, и эволюционировало вплоть до сегодняшнего дня.

Теоретической и методологической основой исследования послужили многочисленные работы теоретического и историко-литературного характера, посвященные обсуждаемой проблематике, в числе которых исследования западноевропейских и русских ученых XVIII-XIX вв. (Дидро, Лессинг, Шиллер, Гегель, Шеллинг, Белинский, Чернышевский, Шопенгауэр) и XX в. (Ницше, А.Ф.Лосев, И.М. Тронский, Ж.П. Сартр, А.А. Аникст, Г.Н.Поспелов, Ю.Б.Борев, И.Ф.Волков, Е.В.Волкова, В.Е.Хализев, В.И.Тюпа, Е.Г.Руднева, М.А.Лазарева, Т.Б.Любимова, П.Топер, Я.Е.Эльсберг, И.И.Плеханова, А.Я.Эсалнек, М.Б. Лоскутникова и др.). В ходе конкретного анализа текстов широко привлекаются современные критические сочинения, необходимые для понимания указанных произведений Б. Лавренева, В. Быкова, В. Распутина.

Объектом исследования являются произведения русской литературы XX века, имеющие трагическую направленность, т. е. изображающие трагических героев и трагические ситуации в разные периоды развития русской жизни и литературы.

Структура и объем диссертации. Данная работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии. Общий объем машинописного текста составляет 134 страницы.

В первой главе («История становления понятия *“трагическое”*») анализируется понятие, являющееся основополагающим для данной работы, прослеживается история его становления понятия от истоков до наших дней. В ходе анализа привлекаются многочисленные работы, созданные в период XVIII-

XX вв., рассматриваются концепции и точки зрения названных выше ученых.

Во второй главе («Трагические аспекты жизни в трактовке русских советских писателей 20-х и 70 гг. XX века») анализируются трагические ситуации, возникавшие в разные периоды развития русской жизни и отраженные в литературе XX века. В первом параграфе (**«Повесть Б. Лавренева «Сорок первый» в аспекте эмоциональной направленности»**) рассматривается проблема трагического в 20-годы на материале повести Б. Лавренева «Сорок первый». Во втором параграфе (**«Трагические мотивы XX века в интерпретации В. Быкова»**) делается попытка охарактеризовать трагическое в произведениях В. Быкова. Анализируются повести В. Быкова «Сотников» и «В тумане». В третьем параграфе (**«Жанрово-модальные аспекты творчества В. Распутина»**) осмысливается специфика трагического в повести «Живи и помни».

В заключении подводятся итоги исследования.

Основное содержание диссертационной работы отражено в следующих публикациях:

статьи в изданиях, входящих в список ВАК:

- 1.«Сорок первый» Б.А. Лавренева в аспекте эмоциональной направленности // Вестник ЦМО МГУ. Серия «Литературоведение». 2013. №3. С. 97-99.
- 2.Трагические мотивы XX века в трактовке Василя Быкова // Вестник ЦМО МГУ. Серия «Литературоведение». 2014. №1. С. 86-90.
- 3.Повесть В.Г. Распутина «Живи и помни»: жанровое своеобразие, эстетический модус // Русская словесность. 2014. № 4.

Апробация. Основные положения диссертации нашли отражение в докладах, прочитанных на XX Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых “Ломоносов”; Международной научной конференции “XI Поспеловские чтения: Герменевтика. Интерпретация в новом тысячелетии”.

ГЛАВА I.

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ “ТРАГИЧЕСКОЕ”

Как писал А.Ф. Лосев: «Трагическое — философская и эстетическая категория, характеризующая неразрешимый общественно-исторический конфликт, развёртывающийся в процессе свободного действия человека и сопровождающийся человеческим страданием и гибелью важных для жизни ценностей³». Это значит, что понятие трагического чаще всего разрабатывается и используется в работах философского, эстетического, литературоведческого плана, но возможно и культурологического, социологического и теологического.

Его изучению посвящено огромное количество исследований, в которых трагическое трактуется как эстетическая категория (А.Ф.Лосев⁴, В.П.Шестаков⁵, Ю.Б.Борев⁶, Т.Б.Любимова⁷); как метафизическая категория (Р. Ингарден⁸), как вид пафоса, наряду с комическим, романтикой, драматизмом (Г.Н.Поспелов⁹, Е.Г.Руднева¹⁰, М.А.Лазарева¹¹); а также как модус художественности, воплощающий авторскую концепцию личности и характеризующий произведение как целое (В.И.Тюпа¹²); в некоторых случаях используется термин “трагедийность” (М.Б.Лоскутникова¹³).

³ Лосев А.Ф. Трагическое // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 691.

⁴ Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927. С. 114-116, 240-243.

⁵ Шестаков В.П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983. С. 101-111.

⁶ Борев Ю.Б. О трагическом. М., 1961.

⁷ Любимова Т.Б. Трагическое как эстетическая категория. М., 1985.

⁸ Ингарден Р. Исследования до эстетики. М., 1962. С. 393-402.

⁹ Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы, С. 89.

¹⁰ Руднева Е. Г. Пафос художественного произведения. М., 1977.

¹¹ Лазарева М.А. Трагическое в литературе. М., 1983.

¹² Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. Разд. 2.

¹³ Лоскутникова М. Б. Проблема трагического в современном отечественном литературоведении и критике. // Литературоведение на пороге 21 века. М., 1988. С. 218.

* * *

Первые попытки теоретического осмысления трагического связаны с возникновением жанра трагедии в Древней Греции, ибо именно трагедия явилась художественным воспроизведением тех неразрешимых для того времени противоречий, которые возникли в результате разложения общинно-родового строя и утверждения антагонистической социально-классовой системы в лице древнегреческого полиса, что «породило сложные, в том числе неразрешимо противоречивые отношения грека к своей кровной семье, к согражданам, к государству, к миру в целом»¹⁴.

Специалисты в данной области изучили и сформулировали многочисленные противоречия, характерные для того времени, когда создавались трагедии Эсхила, Софокла, Эврипида, то есть в VI-V веках до нашей эры. В произведениях Эсхила и Софокла «изображались преимущественно столкновения по существенным вопросам социальной жизни и человеческого поведения: конфликт между отцовским и материнским правом, государством и родом, свободой и деспотизмом, неписанным и писанным законом, страдание во имя долга, соотношение между субъективными намерениями человека и объективным смыслом его поступков — таков круг тем, охваченных трагедиями Эсхила и Софокла <...> Эсхил и Софокл были убеждены, что мир управляется разумными божественными силами. Божества принимали явное или скрытое участие в ходе драмы»¹⁵.

Непреодолимость трагических ситуаций художники осмыслили мифологически — как нечто predeterminedное сверхъестественными силами, роком. «В целом, — пишет А.Боннар, — трагедия утверждает величие поверженного человека и всемогущество богов. При этом ей все же придется

¹⁴ Боннар А. Греческая цивилизация. М., 1958, Т. I, С. 191.

¹⁵ Тронский И.М. История античной литературы. М., 1983. С. 136-137.

тем или иным путем оправдать деяния богов. Ей нужно будет показать, что боги, несмотря ни на что, справедливы»¹⁶. Появление трагедии вызвало потребность осмыслить это явление с точки зрения его содержания и формы.

Впервые теоретическое осмысление трагического появляется в работе Аристотеля «Поэтика» (IV век до н. э.). В ней дано определение трагедии, намечена трактовка трагедии и сущность трагического. Аристотель, как и последующие ученые, связывает жанровую форму трагедии с “козлиной песнью”¹⁷ и определяет трагическое как особую разновидность художественного содержания, полнее всего представленного в жанре трагедии, но имеющего место также и в эпосе («из любой поэмы образуется несколько трагедий»¹⁸). Главное в определении Аристотеля заключено в том, что он рассматривает трагедию как подражание особому действию людей, вызванному непреложной и жестокой необходимостью, когда «брат убивает брата, или сын — отца, или мать — сына, или сын — мать, или же намеревается убить, или делает что-либо другое в этом роде»¹⁹. Трагический герой действует не по личной прихоти, а по необходимости, движимый какой-то силой, которая и заставляет его совершить нечто непоправимое. Аристотель не называет эти силы, но по тому, как он конкретизирует трагическую ситуацию, видно, что он улавливал в этой ситуации неразрешимое столкновение разнородных сил, управляющих личной и общественной жизнью людей.

Кроме того Аристотель дает определение характера трагического героя. Это характер человека среднего, «кто не отличается особенной добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности»²⁰. Учитывая, что в трагедиях нередко встречаются герои такого

¹⁶ Боннар А. Указ. соч. С. 191.

¹⁷ Как известно, «Козлы» были пелопоннесскими растительными демонами, подчинившимися Дионису. «Козлами» стали именоваться и мужские религиозные общины, коих назначение было славить Вакха подражательным воспроизведением его божественных дел, для чего было необходимо, чтобы один из участников выступал на середину круга и изображал самого Диниса. См.: Иванов Вяч. Лик и личины России-эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 97.

¹⁸ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, С. 137.

¹⁹ Там же. С. 83-84.

²⁰ Там же. С. 79.

типа, как Прометей и Антигона, которые как раз отличаются особенной добродетелью и справедливостью, Аристотель говорит о «благородном направлении воли» трагического героя, добавляя, что «это может быть в каждом человеке»²¹.

Аристотель подчеркивает значение сострадания и страха, которые, с его точки зрения, вызывает трагедия. Это «сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх — перед несчастьем нам подобного»²², нередко объясняя несчастье как случившееся «по какой-нибудь ошибке»²³, допущенной героем. Это подводит к понятию катарсиса, что Аристотель считал конечной целью трагедии — совершать «путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»²⁴. Естественно, что он признавал мифологическое объяснение трагической судьбы человека, как происходящей вследствие нарушения им предустановленных свыше норм человеческого поведения, «неписаных» божественных законов для человека»²⁵. Катарсис — одно из самых популярных и, быть может, загадочных понятий античной эстетики. Несмотря на то, что оно было выдвинуто и разработано около 25 веков тому назад, оно все еще представляет живой интерес. На протяжении многих веков мыслители разных эпох и разных стран пытались понять смысл этого понятия и применить его к анализу современного искусства. В результате мы имеем много самых разнообразных истолкований катарсиса как ключевого понятия классической теории *трагического* — таково суждение крупнейшего специалиста в области эстетики В. П. Шестакова²⁶.

В другой статье «Катарсис: от Аристотеля до хард рока»²⁷ ученый разъясняет свое понимание сущности катарсиса и во многом трагического в

²¹ Аристотель. Указ. соч. С. 87.

²² Там же. С. 79.

²³ Там же. С. 79.

²⁴ Там же. С. 56.

²⁵ Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930, Т. I.

²⁶ Шестаков В. П. Предисловие к кн.: Катарсис. Метаморфозы трагического сознания. Санкт-Петербург. 2007. С. 6.

²⁷ Там же. С. 8-27.

целом, «Концепция катарсиса, высказанная в «Поэтике» перекликается с «Политикой» в которой Аристотель значительно уточняет свое понимание очищения»²⁸. В целом его высказывания подтверждают мысль о значении работ Аристотеля в обосновании понятия трагического.

Теория трагического у Аристотеля вошла в историю эстетической мысли как образец теоретического исследования и вместе с тем стала объектом спора, и размышлений, продолжающихся до наших дней. Она послужила отправным пунктом при создании теоретических концепций трагического в работах мыслителей последующих веков.

* * *

«Средневековая философия постоянно обращалась к Аристотелю. Но к сожалению, все усилия средневековых авторов уходило на то, чтобы адаптировать принципы Аристотеля к христианской этике»²⁹.

Качественное обновление трагического как типа содержания произошло в литературе эпохи Возрождения. По словам И.Ф. Волкова, в то время наметилось изменение существовавшей общественной системы и обозначилось появление новых, общественных сил. Многие деятели эпохи Возрождения осознавали этот исторический процесс и свою собственную роль в нем и оценивали этот процесс как высвобождение естественной, родовой человеческой природы от всяких форм духовного и физического её подавления. «Индивидуум представляется им не исторически возникшим, а данным самой природой» — таково убеждение К. Маркса³⁰. Как объясняет И.Ф. Волков, «Титаны возрождения выступали за полное раскрепощение человечества, его тела и духа, за полную свободу самовыявления естественной природы человека»³¹. Поэтому трагический персонаж является выразителем подлинных

²⁸ Шестаков В. П. Указ. соч. С. 10.

²⁹ Там же. С. 13.

³⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве, в 2-х т. М., 1976. Т. I, С. 360.

³¹ Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1978. С. 82.

ценностей, которые ассоциируются с тем, что он является представителем естественной, родовой, человеческой природы. Пример такого типа персонажей и соответствующего мироощущения встречаем в трагедиях великого английского драматурга Шекспира, в частности таких, как «Гамлет» и «Ромео и Джульетта».

Позднее, в эпоху Просвещения, подобное представление об истинной природе человека было сформулировано в целом ряде философских, политических и нравственных теорий. В эпоху Возрождения оно носило в основном не столь продуманный характер, но нашло достаточно полное выражение в области искусства. На исходе Ренессанса светлый оптимизм сменяется все более заметным трагизмом художественного освоения жизни. «Оптимистический раблезианский пафос торжествующей естественной свободы сменяется на позднем этапе возрожденческой литературы шекспировским пафосом трагической судьбы изначально положительной природы человека»³².

В XVI веке появляются теоретические работы на данную тему, в числе которых трактат итальянского ученого, работавшего во Франции, Ю.Ц. Скалигера под названием «Поэтика», в котором трагедия определяется как подражание выдающемуся событию, которое завершается несчастьем. Автор указывал при этом, что трагедия должна быть написана в стихах и отличается величественным и возвышенным стилем. В содержании трагедии не может быть ничего смешного. Все в ней отличается серьезностью. Действие ее начинается спокойно и торжественно, а завершается трагической катастрофой. По Скалигеру, трагедию отличают от комедии три основных признака: общественное положение персонажей, характер действий или событий и развязка. Этим различиям должен соответствовать и стиль произведения — величественный в трагедии и простой в комедии. При этом он, как и другие гуманисты, полемизировал со средневековой моралью, которая считала

³² Волков И.Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. М., 1970. С.150.

страдание естественным уделом человека.

Особое место среди теоретиков драмы середины XVI века, занимает Лодовико Кастельветро, который сформулировал правило трех единств (единство действия, времени и места) как внутренне целостный закон драмы. Его рассуждение о катарсисе свидетельствует в том, что «удовольствие, присущее именно трагедии, проистекает из страха и сострадания, возникающих при виде перехода от счастья к несчастью из-за ошибки, совершенной человеком не вполне хорошим и не совершенно плохим»³³. Кастельветро называл это удовольствие непрямым удовольствием, пользой, поскольку с помощью горького лекарства достигается душевное здоровье. Видя беспричинное несчастье другого, которое может приключиться и с нами и с подобными нам, люди перестают думать, будто все в мире течет спокойно. Это доставляет больше удовольствия, чем если бы другие многословно поучали о том же. Идеологическое значение трактовки катарсиса Кастельветро точно и выразительно охарактеризовано современным ученым Дживелеговым: «Пункт о катарсисе был исходной точкой всей моральной и общественной философии католической реакции и, следовательно, идейным оправданием реакционной политики государства и церкви»³⁴. Были и другие теоретики, так или иначе затрагивавшие проблему трагедии и трагического. При этом в центре внимания оставалось явление катарсиса как важная грань трагического.

Тогда же появился жанр трагикомедии («Верный пастух» Джованни-Батиста Гварини), который по архитектонике отличается от трагедии. Трагедия очищает состраданием. Трагикомедия «очищает душу от вредного аффекта меланхолии». Поэтому, «трагикомедия никоим образом не может быть связана с трагедией. Действие очищения в каждом из этих видов является поистине противоположным; одна доставляет радость, другая печалит, одна дает разрядку, другая создает напряжение. Это взаимоотталкивающие движения

³³ Цит. по: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 148.

³⁴ Аникст А. Указ. соч. С. 149.

духа, так как одно движется от центра к окружности, другое — в противоположном направлении»³⁵.

По мысли Гварини, трагикомедия, которая должна сменить отдельно существующие жанры трагедии и комедии, будет сочетать лучшие, наиболее приемлемые для современного зрителя элементы обоих этих жанров. «Сочинитель трагикомедии берет от трагедии высокопоставленных героев, но не великие события, правдоподобную фабулу, но не историческую, возбуждение чувств, но не потрясение их, наслаждение, но не ее мрачность, опасность, но без гибели; от комедии он берет смех, но не чрезмерный, скромное развлечение, вымышленные осложнения, счастливый конец, а главным образом, комический лад»³⁶. Поскольку трагикомедия заимствует у двух других жанров их наиболее приятные элементы, поэтому она в состоянии доставить наслаждение самым различным категориям зрителей.

Итак, «особое значение трагедии эпохи Возрождения заключается в том, что она проникла не только в реальное соотношение феодальных и антифеодальных сил того времени, но стихийно уловила ту чисто буржуазную тенденцию в антифеодальном движении, которая, разлагая старый, феодальный мир, привнесла в него свои, ещё более бесчеловечные нравственные принципы»³⁷. На смену этой трагедии пришла иная, классицистическая трагедия, которая и стала основным предметом и основной целью теоретических размышлений в следующую эпоху.

³⁵ Аникст А. Указ. соч. С. 169.

³⁶ Там же. С. 170.

³⁷ Лазарева М.А. Указ. соч. С. 15.

* * *

В начале второй трети XVII века во Франции возникает драматургия, которой было суждено занять видное место в истории национальной и мировой культуры. Три ее корифея — трагики П.Корнель, Ж.Расин и комедиограф Ж.Б.Мольер — создали произведения драматического искусства, признанные образцами.

Общественно-исторической почвой классицистической трагедии — в её наиболее развитом, французском варианте — явилось то состояние общества, когда установилось временное равновесие разных, общественных сил и были сделаны попытки сохранить это состояние неизменным на основе централизации всей политической жизни нации. «Классической формой общественно-исторического развития, в русле которой формировалось искусство классицизма, были национальные движения, направленные на экономическое, политическое и идеологическое объединение страны под эгидой абсолютной монархии»³⁸. По словам М.А.Лазаревой, «в классицистической трагедии это преломилось в виде неременного подчинения высшему, государственному долгу всей стихии конкретно-чувственного бытия; и той неограниченной свободы самовыражения, которую утверждало искусство Возрождения, и тех пагубных страстей, которые исходили из среды господствующих слоев феодального общества»³⁹.

Если в античной трагедии герои страдали и гибли по воле судьбы, сверхъестественного рока, то в классицистической драматургии такой неумолимой силой стала монархическая власть, подчиняющая себе личность во имя торжества абсолютистского государства. Соблюдение государственных, монархических интересов, выполнение прежде всего государственного долга

³⁸ Волков И.Ф. Теория литературы. М., 1991. С. 186.

³⁹ Лазарева М.А. Указ. соч. С. 18.

утверждалось классицистами как строго обязательное, первоначальное, как норма поведения, определяющая высоко нравственную сторону человеческой жизни.

Одной из лучших трагедий того времени стала трагедия Корнеля «Сид», где события происходят в Севилье, герои носят испанские имена, но суть в том, что представлена ситуация, где долг как бы уступает место чувству. Влюбленные: рыцарь Родриго Диас и Донья Химена не могут соединиться, так как Родриго убил на дуэли ее отца графа Гормаса во имя мести за оскорбление, нанесенное его отцу. Оба героя мучаются и подчиняются долгу. Но Родриго совершает подвиг во имя страны, тем самым выполняя государственный долг и получает право обрести Химену.

Долг перед государством — это критерий истины. А трагическое мучение людей зависит от противоречия между таким долгом и личным чувством или семьей. Конечно, изображение такой ситуации, когда обязательно должен победить государственный долг, порождало нормативность, т. е. несоответствие изображенных событий действительности или реальности, но оно же требовало соблюдения трех единств, а все это вместе взятое способствовало созданию произведений с трагическим содержанием, как оно трактовалось в то время. В размышлениях о сущности трагического, в том числе катарсиса, принимали участие и драматургии, в частности Корнель, который сопровождал свои трагедии краткими предисловиями, вроде следующего: «О трагедии и способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости». В них звучала мысль о том, что разум должен контролировать проявление страстей.

Немалую роль в осознании указанных процессов сыграл Н. Буало с его трактатом-поэмой «Поэтическое искусство». Буало был сторонником трех единств и приверженцем нормативности, трагическое содержание находил возможность реализовать только в трагедии и был уверен, что именно трагедия способна захватить зрителя напряженностью своего содержания: «Пусть с

каждым действием интрига нарастает...»⁴⁰.

Относя трагедию к “высокому” жанру, Буало подчеркивал, что её содержанием должна быть *судьба нации*, а героями могут являться лишь короли, военачальники, представители высшей знати, так как жизнь только таких людей неразрывно связана с судьбой государства и обычно становится героической и высоко нравственной, если их “особые”, необдуманые поступки не сбывают с истинного пути и не приведут к ужасным страданиям, трагической гибели, в которой повинны человеческие страсти. Помимо Буало были и другие теоретики трагедии, но его труд был особенно значимым для того времени и оказал влияние на последующих исследователей.

* * *

Широкое развитие теория трагического получила в эстетике Просвещения. В отличие от собственно классицистической трагедии, в которой очень часто естественное чувство приносилось в жертву долгу, в эпоху Просвещения чаще проявлялась правдивость и естественность в поведении героев. Великий французский писатель и философ Вольтер (Франсуа Мари Аруэ), находивший в трагедиях Шекспира некий «хаос», одновременно отмечал их «правдивость и безыскусственность» и противопоставлял эти качества риторике Корнеля.

Наиболее полно и последовательно просветительская концепция трагического была разработана в трудах Д. Дидро и И.Г. Лессинга.

Что касается Д. Дидро, то особое значение для понимания трагического типа художественного содержания имеет разработка им понятия так называемого “серьезного жанра” в драматургии, стоящего «между комедией и трагедией», и потому обладающего возможностью «развернуться и в одном и в

⁴⁰ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1937. С. 63.

другом направлении»⁴¹. В то время этот жанр называли то “слезной комедией”, то “мещанской трагедией”, потом из него родилась драма как жанр. Здесь утверждается необходимость расширения жанровых рамок трагедии, благодаря художественному изображению жизни третьего сословия и его быта: «Предметом трагедии могли бы послужить наши домашние несчастья»⁴². В отличие от этого вида трагедии, Дидро выделяет и другую, «предметом которой могут быть общественные катастрофы и несчастья великих мира сего»⁴³. Однако первые трагедии, — пишет Дидро, — «нам ближе». Эта картина несчастий, которые мы видим вокруг себя <...> которые, конечно, вызывали у вас трепет за своих родных, за друзей, за самого себя. Гибель состояния, опасение быть опороченным, последствия нищеты, страсть, которая приводит человека к разорению, от разорения к отчаянию, от отчаяния к насильственной смерти — все это явления нередкие”⁴⁴.

Концепция трагического у Дидро отличается и от аристотелевской и от классицистической. Он рассматривал трагизм как ужасные события, бедствия, страдания людей в результате стремления их к великой цели, ради которой они вынуждены отказаться от всего личного. При этом Дидро отрицал необходимость резкого контраста характеров героев, сильных или слабых, жестоких или добродетельных как единственную основу трагического конфликта, как это было в классицистической трагедии. Он объяснял это тем, что в реальной действительности контрастные характеры встречаются как исключение, тогда как обычно «характеры только различны»⁴⁵. На это «обычное положение в обществе»⁴⁶ он и ориентировал *бытовую трагедию*. Сам он стал автором ряда драматических произведений («Побочной сын», «Отец семейства»), но его критические и теоретические работы оказались более

⁴¹ Дидро Д. Собр. В 10-ти т. М., 1936, Т. 5, С. 144. Также см.: Лазарева М.А. Трагическое в литературе. М., 1983. С. 23-24.

⁴² Дидро Д. Собр. В 10-ти т. М., 1936, Т. 5, С. 345.

⁴³ Там же. С. 345.

⁴⁴ Там же. С. 144.

⁴⁵ Там же. С. 388.

⁴⁶ Там же. С. 388.

ценными для последующих литературоведов.

Значительную роль в становлении немецкой трагедии сыграли теоретические труды И. Г. Лессинга. Обобщив художественную практику французских и немецких драматургов, Лессинг создал в «Гамбургской драматургии» свою теорию драмы, в которой центральное место занимает учение о трагедии. Он решительно выступил против нормативизма классицистической трагедии и решительно противопоставил ей творческую свободу, которую он находил в пьесах Шекспира.

В отличие от Буало, который считал, что трагическими героями могут быть только выдающиеся личности, высокопоставленные особы, Лессинг как и Дидро, предпочитал видеть «в качестве таких героев обыкновенных людей, отмечая, что они не способны играть низкую роль, так как основная цель трагического в превращении страстей в добродетельные наклонности»⁴⁷. Именно это являлось главной особенностью трагедии, о которой он писал: «В отношении своих родовых признаков она является подражанием действиям вообще так же, как эпопея и комедия, в отношении же своих видовых признаков — подражанием действиям, которые достойны сострадания»⁴⁸.

Лессинг утверждал, что «в трагедии нет и не может быть победы, так как трагическое — это безысходность героя, попавшего в непримиримое противоречие между своими возвышенными интересами, чувствами и низменными желаниями корыстолюбивых, подлых людей, от которых зависит его судьба».⁴⁹ «Трагедия, апеллирующая к чувству и разуму, отражает неустройство жизни, её дисгармонию»⁵⁰.

Лессинг поддерживает мысль Аристотеля относительно понятия «катарсис», но если для Аристотеля катарсис означает «очищение подобных аффектов», предупреждение от возможных ошибок, то для Лессинга это —

⁴⁷ Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М., 1936. С. 288.

⁴⁸ Там же. С. 288.

⁴⁹ Там же. С. 289.

⁵⁰ Там же. С. 138.

очищение общества от тех пороков, которые губят высоко нравственного человека, являющегося, с точки зрения просветителя, воплощением естественного чувства добродетели⁵¹. «Я уже давно держусь того мнения, — писал Лессинг, — что двор вовсе не такое место, где поэт может изучать природу человека»⁵². Критикуя придворные нравы, автор «Гамбургской драматургии» защищал естественность и здоровую человечность.

Итак, заслуга Д. Дидро и И.Г. Лессинга состоит прежде всего в защите нового типа трагедии, в которой изображен рядовой человек в обычной жизненной обстановке, способный обладать высокими нравственными качествами. «Несчастья тех людей, положение которых очень близко к нашему, весьма естественно, всего сильнее действуют на нашу душу»⁵³, — писал Лессинг о бытовой трагедии. Все это имеет определенное значение для понимания трагического в литературе Просвещения и в последующей литературе.

* * *

Если в эпоху Просвещения, в период XVIII века, приблизительно одинаковую и очень важную роль в решении вопроса о трагедии и трагическом играли мыслители Франции (Дидро, Вольтер) и Германии (Лессинг), то на рубеже XVIII и XIX вв. и в первой трети XIX века особое значение приобрела наука о литературе, формирующаяся в Германии и теснейшим образом связанная с философией. К числу выдающихся ученых, очень часто совмещавших в себе талант теоретиков и художников, относятся Гете, Шиллер, Шеллинг, Гегель, братья Шлегели.

Как известно, И. К. Ф. Шиллер был автором всемирно известных сочинений драматического плана — «Разбойники», «Коварство и любовь»,

⁵¹ Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, С. 365.

⁵² Лессинг Г.Э. Указ. соч. С.288.

⁵³ Там же. С. 56.

«Дон Карлос». Не менее значимы его философские эстетические труды, в которых обсуждается проблема трагического. Решение вопроса о трагическом связано для Шиллера с осмыслением понятия «нравственное».

Высший смысл человеческой жизни, по Шиллеру, заключается в наличии нравственной свободы, в отказе от нормативного долга перед государством и в духовном освобождении от царства «слепой необходимости»⁵⁴. При этом путь к свободе, по Шиллеру, лежит не через подавление естественной природы человека, а путем свободы выбора человеком, что сопряжено со страданиями людей.

Задача трагического искусства, по Шиллеру, и состоит в том, чтобы показать процесс, в котором человек через страдания достигает победы нравственного идеала над силами «слепой необходимости»⁵⁵. «Для того, стало быть, чтобы усилить действие нравственности, трагический художник должен растянуть муки нравственности, но и этой последней он обязан отдать должное, чтобы победу первой сделать тем более трудной и достославной»⁵⁶. Особое значение он придавал разуму, а задачу искусства видел в том, чтобы объединить «по разумному плану разрозненные явления природы»⁵⁷. Что касается непосредственно трагического, то он трактует его как эстетическую категорию, точнее, как разновидность конфликта, который рождается в реальной жизни общества и может отразиться в искусстве. Трагедию как жанр Шиллер считает формой, наиболее соответствующей задачам «трагического искусства в наиболее общем смысле»⁵⁸. Свои мысли и соображения Шиллер превосходно реализует в художественном творчестве, показывая конфликт Карла Моора с обществом, его превращение в разбойника, затем отказ от своих действий, а также конфликт с братом Францем, морально совершенно другим человеком, тоже погибающим добровольно, но по другим мотивам («Разбойники» 1781).

⁵⁴ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1957. т. 6. С. 61.

⁵⁵ Там же. С. 255.

⁵⁶ Там же. С. 255.

⁵⁷ Там же. С. 60.

⁵⁸ Там же. С. 47.

Другая его трагедия «Коварство и любовь» (1784) — это и есть «мещанская трагедия», как ее представлял Д. Дидро. Среди героев — дочь бедного музыканта Миллера Луиза. Сама Луиза и ее возлюбленный дворянин Фердинанд погибают, верные своей любви и высокой морали.

Наиболее систематизированно и последовательно теория трагического разработана И.Ф.Гегелем и изложена в его «Лекциях по эстетике»⁵⁹. Общее определение трагического у Гегеля несет явный отпечаток его объективно-идеалистической философской системы с её абсолютной идеей как заключающей в себе всю сущность мира. Но при конкретном анализе Гегель, как и во многих других случаях, придерживается исторического подхода и благодаря этому достигает глубокого понимания трагического. Основным материалом для обобщений служит ему древнегреческая трагедия. Опираясь на знание общественно-политического состояния древних государств, Гегель показал, почему именно в Древней Греции, а не на Востоке, появилась трагедия и почему именно здесь сложились ее высочайшие образцы: «Для подлинно трагического действия необходимо, чтобы уже пробудился к жизни принцип индивидуальной свободы и самостоятельности»⁶⁰. Для определения трагического настроения Гегель использует понятие «пафоса».

Первоисточник пафоса Гегель видел в «общем состоянии мира», то есть в существенных особенностях общественной жизни, которые становятся предметом изображения художника. Какие именно моменты действительности рождают трагический пафос, ученый демонстрирует при анализе художественных произведений. Лучшей трагедией того времени он считал «Антигону» Софокла. Рассматривая ситуацию, представленную Софоклом, Гегель писал: «Основное противоречие, которое прекрасным образом разрабатывал после Эсхила Софокл, есть противоречие между государством, нравственной жизнью в её духовной всеобщности и семьей как природной нравственностью <...>

⁵⁹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х т. М., 1971, т. 3. С. 579.

⁶⁰ Там же. С. 578.

Антигона живет в государстве, где правит Креон; она сама дочь царя и невеста Гемона, так что она должна бы подчиняться приказам властителя. Креон сам отец и супруг, должен был бы уважать святость крови и не приказывать того, что противоречит такому почитанию, Таким образом, оба заключают в самих себе все то, против чего восстают»⁶¹. И далее «Изначальный трагизм, состоит именно в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, оправданы, однако достигнуть истинного положительного смысла своих целей и характеров они могут, лишь отрицая другую, столь же правомерную силу и нарушая её целостность»⁶².

Разные вариации подобной коллизии легко обнаружить и в других трагедиях Софокла и Эврипида, но естественно с другими героями.

Указанные мысли немецких эстетиков разными путями попадали в Россию в 20-30-е. годы XIX в., находили отклик в работах русских ученых и критиков, в том числе В.Г.Белинского, изложившего свои мысли в статье «Разделение поэзии на роды и виды». Сущность трагической поэзии, по его словам, «заключается в коллизии, то есть, в столкновении, сшибке естественного влечения сердца с нравственным долгом или с непреодолимым препятствием»⁶³. В своих обобщениях Белинский опирался на знание трагедии эпохи Возрождения и Просвещения, подчеркивая, что в них отражается «несообразность действительности с идеалом жизни»⁶⁴.

Заслуживают внимания суждения Н.Г. Чернышевского, по мнению которого, «трагическое есть страдание или гибель человека, которые возникают из-за борьбы человека с чуждыми ему обстоятельствами жизни»⁶⁵.

Причиной трагического, по Чернышевскому, является стечение обстоятельств. «Трагична или не трагична судьба великого человека, зависит от

⁶¹ Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. С. 596.

⁶² Там же. С. 575-576.

⁶³ Белинский В.Г. Собр. соч. М., 1953, Т. 5, С. 53.

⁶⁴ Там же. С. 293.

⁶⁵ Чернышевский Н.Г. Собр. соч: В 15 т. Т. 2. М., 1949. С. 28-30.

обстоятельств»⁶⁶. «Трагическое, — пишет Чернышевский, — есть страдание или погибель человека»⁶⁷. Как уже сказано, источник трагического он видел в борьбе человека с чуждыми ему обстоятельствами жизни. «Этот закон тяжелой борьбы человека с внешним законом необходимости, господствующим в природе и в деятельности других людей, есть трагическое»⁶⁸. Но он не считал, что эта борьба обязательно ведет к трагическому исходу. Такой исход может быть необходимым, но может быть и случайным и чаще всего бывает случайным, особенно в реальной действительности: «... в страдании и погибели великих людей нет ничего необходимого»⁶⁹. Важный вывод для Чернышевского заключается в том, что трагическое не есть «закон вселенной». А причины и предпосылки трагического надо искать в самой жизни и реалистической литературе.

Подобные мысли Чернышевского, рассыпанные в разных его работах, объективно перекликаются с некоторыми суждениями ученых-материалистов XIX в. — К.Маркса и Ф.Энгельса, которые оценивали литературу, в том числе известные им трагедии их современника Лассаля («Франц Фон Зиккинген»), исходя из конкретно-исторических обстоятельств того времени, которое изображено в произведении.

Однако материалистические тенденции в подходе к жизни и к искусству не нашли реального продолжения в западно-европейской науке XIX в., где преобладал идеалистический подход, который приобретал новые разновидности, что сказалось и на понимании сущности трагического. В этом плане нельзя не принять во внимание концепцию немецкого философа А.Шопенгауэра, который будучи моложе Гегеля (родился в 1788 г.), начинал работать в Белинском университете в 1819 г. и покинул его в 1831 г., то есть в год смерти Гегеля. Главное понятие Шопенгауэра — Мировая Воля — по

⁶⁶ Чернышевский Н.Г. Собр. соч: В 15 т. Т. 2. М., 1949. С. 28.

⁶⁷ Там же. С. 30.

⁶⁸ Там же. С. 166.

⁶⁹ Там же. С. 183.

словам известного философа И. Нарского, чьи слова приводит современный исследователь В.В. Заманская: «Шопенгауэр считал, что Мировой воле присуща «нелепость», она лишена смысла и ведет себя совершенно абсурдным образом <...> поток событий во времени — это пестрая смена одних случайных происшествий другими, вечное беспокойство и постоянная неуверенность пронизывает все сущее. Неудовлетворенность и тревога никогда не оставляют людей»⁷⁰.

Значит, суть его концепции, изложенная в книге «Мир как воля и представление», таит в себе его понимание человеческой жизни, как пребывания человека в окружении злого и беспощадного мира, а потому как постоянного страдания, горести, скорби, т. е. в состоянии пессимизма.

Оптимизм А.Шопенгауэр воспринимал как «гноусное воззрение», говоря что и «в Евангелии мир и зло выступают почти как синонимы»⁷¹. Поднее Ф. Ницше скажет: «Шопенгауэр был прав: сострадание отражает жизнь, оно делает ее более достойной отрицания; сострадание есть практика нигилизма»⁷². Настаивая на пессимистической оценке бытия вообще, философ призывал ориентироваться в своих размышлениях на анализ и оценку жизни отдельного человека, его существования, экзистенции, тем самым став предшественником экзистенциализма как нового направления в философии и эстетике, которое активно заявит о себе в XX веке. «Работы Шопенгауэра начинают экзистенциальную традицию XX века еще в XIX веке. Это традиция Ницше, Хайдеггера, Шестова, Сартра, Камю»⁷³.

Подобные умонастроения нашли продолжение в работах еще одного западноевропейского философа, теолога середины XIX в. — С. Кьеркегора, прожившего недолгую жизнь (1813-1855), но оставившего заметный след в философии. Русский ученый XX в. Лев Шестов посвятил анализу его

⁷⁰ Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М., 2002. С. 65.

⁷¹ Цит по: Гулыга А. И. Шопенгауэр. М., 2003. С. 174.

⁷² Цит по: Колобаева Л.А. Философия и литература. М., 2013. С. 79.

⁷³ Заманская В. В. Указ. соч. С. 65.

деятельности солидную монографию «Кьеркегард и экзистенциальная философия», выпущенную в Германии в 1939 году, где, как сказал позднее Шестов, «все говорили о датском мыслителе». Заметное место в работах С. Кьеркегора заняли мысли о трагическом. Они связаны с размышлениями о человеке и его судьбе, в том числе о ценностях, на которые он ориентируется. По сведению исследователей, Кьеркегор считал, что знание есть бремя, пригибающее человека к земле <...> что состояние свободы от знания есть начало раскрепощения человека⁷⁴, но это не исключает наличия веры, а вера означает признание того, что «индивидуальное существование — это и есть высшее». Данные слова Кьеркегора цитируют практически все исследователи. Индивидуальное существование, экзистенция и тем самым внутренняя, духовная жизнь индивида, ее эмоциональные и интеллектуальные аспекты — это основная ценность, которая должна привлекать внимание философов и художников. При этом очень важно, что у Кьеркегора звучит мысль о том, что у индивида есть и право, и необходимость личного выбора в той или иной ситуации, значит, чувство ответственности.

Наметившиеся тенденции в толковании человеческой жизни как подверженной страданию, страху, мучениям получили развитие в многочисленных трудах немецкого мыслителя Ф.Ницше, из которых особенно значимы в данном случае три: «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), «По ту сторону добра и зла» (1872), «Так говорил Заратустра» (1882-1885). В них еще более громко звучит мысль о том, что бытие нестабильно, дисгармонично, враждебно человеку, неупорядочено, нелогично и свидетельствует об отсутствии у индивида ценностных представлений и ориентиров. Согласно суждению Л. А. Колобаевой, «Природа человека в понимании Ницше — эгоистическая, «злая», иррациональная, вождедеющая «власть», но творческая: подавленная вековыми предрассудками христианской морали и условиями

⁷⁴ Цит. По: Заманская В. В. Указ. соч. С. 46.

мещанской современности»⁷⁵. Отсюда вытекает идея потери Бога и отрицание христианской морали. С этим связана и мысль о трагизме, который пропитывает все существование людей и питает и философию, и литературу, в том числе русскую. «Нельзя понимать современной литературы вообще и русской, как наиболее чуткой, без Ницше <...> Ницше создал ту атмосферу, в которой живет современная литературная мысль», — это мнение выдающегося поэта XX в. И. Анненского⁷⁶, которое приводит Л.А. Колобаева. О Ницше достаточно много писали в России в начале XX века. «Огромная заслуга в истолковании и критике философии Ницше принадлежит русским мыслителям конца XIX — начала XX века»⁷⁷. Философия данного ученого сложна и многообразна. В данном контексте его имя возникает связи с разговором о ценностях и ориентирах, которыми живет человек, и которые являются для него опорой. В осмыслении современных ценностей Ницше отрицает главное, что было ориентиром для людей, — идею Бога и вытекающую отсюда мораль. Из этого следует тезис, заимствованный у Достоевского и многократно цитируемый: «все позволено». Это порождает у человека чувство незащищенности, отчужденности от мира и добра, чувство ожидания катастрофы, в первую очередь, смерти, словом всего того, что Ницше связывал с традициями “дионисийства”, зародившимися в Древней Греции.

* * *

Указанные тенденции легко уловить в литературных, философских, культурологических сочинениях самых разных мыслителей конца XIX — начала XX вв. На эту тему существует огромная литература. Причины способствовавшие укоренению таких настроений, многообразны. В их числе

⁷⁵ Колобаева Л.А. Указ. соч. С. 79.

⁷⁶ Там же. С. 19.

⁷⁷ Там же. С. 79.

как объективные обстоятельства, так и субъективное осознание себя и окружающей жизни рядом мыслителей и художников. Об объективных факторах писали и продолжают писать историки, социологи, философы. К таким факторам несомненно относятся войны разного масштаба, особенно войны мирового характера (Первая мировая 1914-1918 гг., Вторая мировая 1939-1945 гг.) и прочие столкновения социального и политического порядка, имевшее место в самых разных странах мира.

Субъективные причины рождались в сознании разных мыслителей, в том числе названных выше и более поздних, т. е. живших в середине XX века. К их числу относится французский философ, публицист, писатель Жан-Поль Сартр (1905-1980). Его идеи рождались в результате знакомства с мыслями предшественников, однако, корректировались и уточнялись в ходе Второй Мировой войны, которая началась для французов в 1940 году. «Мы — дети войны 1940 года», — говорил потом Сартр.

С самого начала Сартру была близка мысль о человеке как индивиде и его свободе. «Только индивидуальное существует», — таково исходное убеждение Сартра, которое сформировалось вследствие распространения идеи о «смерти Бога» и компрометации всего, что находится «вне человека, вне индивида»⁷⁸.

Очень часто в его работах звучат слова: одиночество, отчуждение, абсурд, «абсурдность человеческого существования», а также мысль о необходимости свободы, свободы вообще, «свободы как признака человека»⁷⁹. Несколько позднее мысль о свободе будет связываться с социальными обстоятельствами, особенно порожденными войной. «Потом дала о себе знать история — фашизм, война, плен, сопротивление»⁸⁰. Поведение того или иного индивида стало объясняться нахождением его в той или иной ситуации и необходимостью выбора. «Свободный человек в границах его ситуации, человек выбирающий». Эти слова Сартра, приводит Л. Г. Андреев. К ним стоит добавить его же

⁷⁸ Андреев Л. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. М., 1994. С. 17.

⁷⁹ Там же. С. 160.

⁸⁰ Там же. С. 160.

высказывание: «Никогда мы не были так свободны, как под немецкой оккупацией».

Значит, в 40-е годы судьба человека, в том числе его позиция, его представления о ценностях стали восприниматься как зависимые от обстоятельств, от реальной борьбы за свободу во время войны и в послевоенное время (вторая половина 40-х-50-е годы). Известно, что после войны Сартр на практике реализовал свои идеи, включившись в общественную, политическую жизнь Франции. В его работах вновь зазвучало понятие «экзистенциализм». Ему принадлежит знаменитое суждение «Экзистенциализм — это гуманизм». Оно означало, что экзистенциальное поведение подразумевает ответственность, понимание различия между добром и злом, особенно в предельных, пограничных, экстремальных ситуациях. Оно предполагало наличие принципов, опираясь на которые жили и действовали многие участники событий 1941-1945 гг.

* * *

Обращаясь к постановке вопроса о трагическом в русской науке XX в., сошлемся еще раз на работы Л. А. Колобаевой «Концепция личности в русской литературе рубежа XIX -XX вв.» (1990 г.) и ее же «Философия и литература: параллели, переключки и отзвуки (русская литература XX века) (2013 г.), а также коллективную монографию «Катарсис. Метаморфозы трагического сознания», (2007 г.) и монографию М. Ф. Пьяных «Трагический XX век в зеркале русской литературы» (2003г.). Названные работы, как и другие, свидетельствуют, что вопрос о трагическом занимал немало места в философии, критике и литературе начала XX в.

В 20-30-е годы XX в. интерес к этой проблематике в науке о литературе оказался ослабленным. Это не значит, что и в жизни, и в литературе не было

трагических моментов и ситуаций. Уже в 20-ые годы М. Шолохов работал над «Тихим Доном», А. Платонов — над романом «Чевенгур» и другими произведениями. Но трагические аспекты жизни не были предметом научного обсуждения; Как заметил создатель одного из современных учебников по советской литературе Л.П. Кременцов: «В литературе 1920-х годов отразилась вся сложность и противоречивость послереволюционного времени. Но убедиться в этом оказалось возможным только в конце 1980-х — начале 1990-х годов»⁸¹.

Анализ данной ситуации в науке и систематизация идей, связанных с постановкой обсуждаемой проблемы, содержатся в книге Ю. Б. Борева «О трагическом» (1961 г.)⁸².

Согласно наблюдениям и обобщениям ученого, глубокому рассмотрению искусства в аспекте трагического препятствовали ключевые идеи, пронизывавшие миропонимание идеологов советского времени. Первостепенное место среди этих идей занимала идея оптимизма, основанная на убеждении в том, что в стране идет строительство самого прогрессивного в истории человека общества, оно требует героических усилий, а потому вся эпоха должна быть признана героической.

Героическая борьба требует гибели и страданий, допускает насилие, сопровождается жертвенностью, следовательно, трагическое — это и есть вариант героического. Все это подкреплялось утверждением идеи бессмертия, которая якобы объясняет и оправдывает потери и страдания людей. Как известно, данная идея родилась очень давно и отразилась в мифе о погибающем и воскрешающем боге (у каждого народа был свой вариант такого бога), откуда и была привнесена в мироощущение человека XX века.

Как доказали современные исследователи, в частности Е.Б. Скороспелова и М. М. Голубков, потребность веры в справедливое общество и борьбы за него

⁸¹ Кременцов Л.П. Литературное движение 1920-х годов. // Русская литература XX века. М., 2003. С. 23.

⁸² Боров Ю.Б. О трагическом. М., 1961. С. 207.

была необходима народу, пережившему события 1917-1919 гг. и участвовавшему в построении нового типа общества. Эта потребность породила идею появления «нового Космоса или идеокосмоса, где господствует единство человека и мира, что предполагает взаимодействие и взаимопонимание людей, преодоление чувства брошенности и одиночества, уверенность в себе и веру в силу разума»⁸³. «Утратив прежние константы мира, общество нуждалось в новых идеях, способных представить революцию как эпоху первотворения, результатом которой является современное мироздание. И литература ответила на эту потребность — она формировала у читателя картину мира, светлого и преображенного, устремленного к несомненным и очевидным историческим перспективам <...>⁸⁴. Образу нового человека — демиурга присущи аскетизм, способность к рациональному мышлению, жертвенность, сильный дух.

Однако размышления о трагичности не могли уйти из сознания и социологов, и литературоведов, особенно после осознания великих потрясений 1941-1945 гг. и активизации общественной мысли в 60-70 годы XX в.. К данной проблематике в эти годы обращались Я.Е. Эльсберг, Г.Н. Пospelов, И.Ф. Волков, П. Топер, Г.Б. Любимова, М.А. Лазарева и др.

Г.Н. Пospelов рассматривал трагическое в одном ряду с такими понятиями, как героическое, драматическое, сентиментальное, романтическое. Своеобразие трагической ситуации с точки зрения Г.Н. Пospelова, состоит, «в том, что главный герой или герои произведения в силу определенных обстоятельств своей жизни и деятельности, своего положения в окружающей среде испытывают глубокое противоречие между личными мотивами своих действий и переживаний и мотивами “сверхличными” для них самих или же между “сверхличным” мотивами разного уровня “всеобщности”»⁸⁵. Ученый

⁸³ Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века. М., 2003. С. 247.

⁸⁴ Голубков М.М. Литературный процесс 1920-1950-х годов. // Голубков М.М. Литература; Учебник для общеобразованных учреждений. М., 2010. С. 146-147.

⁸⁵ Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 89.

различает несколько вариантов трагических ситуаций такого типа, при этом «наиболее значительным в своем содержании» считает «такие трагические ситуации, когда в сознании людей, обладающих всей полнотой политической власти, на протяжении всего развития действия происходит внутренняя борьба между осознанием национально-исторической необходимости и поправными ради нее нравственными велениями»⁸⁶. Вместе с тем Г.Н. Пospelов отмечает наличие и таких трагических ситуаций, в которых происходит «внешнее столкновение между властью, потерявшей свое прогрессивное значение, и претендующими на власть отдельными прогрессивно мыслящими личностями или целыми прогрессивными общественными движениями, не имеющими сил для достижения своих целей»⁸⁷.

По мнению И.Ф. Волкова, «трагическое — один из сложных типов художественного содержания, представляющих собой творчески освоенные существенные противоречия между разными сторонами внутренней и внешней, личной и общественной жизни людей»⁸⁸. Ученый считает, что определение Чернышевским трагического как «страдания и гибели человека», как «ужасного в человеческой жизни» для обыденного сознания людей достаточно, но для определения его в художественном творчестве недостаточно. «Художник творчески осваивает существенное содержание жизни и возводит его до общей сущности бытия. В том случае, когда художественно осваивается как столкновение непримиримо разнородных существенных сторон жизни, писатель по логике художественного творчества выявляет эту непримиримость, заостряет и по необходимости доводит до крайности, до трагической развязки»⁸⁹. В отличие от утверждения Г.Н. Пospelова («Трагическая ситуация создается прежде всего внутренним противоречием между жизненными стремлениями личности и призываемыми ею сверхличными ценностями

⁸⁶ Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 83.

⁸⁷ Там же. С. 83.

⁸⁸ Волков И.Ф. Теория литературы. М., 1991. С. 116.

⁸⁹ Там же. С. 118.

жизни»⁹⁰) И.Ф. Волков отмечает, что «трагедия внутренней противоречивости — это лишь одна из многочисленных разновидностей трагических ситуаций в мировой литературе»⁹¹.

Согласно точке зрения М.А. Лазаревой, «сущность трагического в литературе составляет противоречие между значительными общественными или личными интересами и целями, которые последовательно отстаивают герои художественных произведений, и практическими целями (общественными или естественными), что приводит к тяжелым внутренним переживаниям, мучительным страданиям или гибели этих героев»⁹².

Неразрешимость трагической ситуации существенным образом отличает ее от других конфликтных ситуаций, в которых оказываются люди, отстаивающие значительные цели и интересы, — от героической и драматической ситуации, с которой очень часто смешивают трагическую ситуацию. Сущность драматического содержания составляют острые, напряженные, иногда даже непримиримые противоречия, которые, однако, заключают в себе возможность того или иного, разрешения. Они возникают при столкновении героя с внешней средой, а не внутри его сознания.

Я.Е. Эльсберг в разделе «Трагическое и комическое» в «Основах марксистско-ленинской эстетики» писал: «Трагическое соответствует наиболее острым, мучительным противоречиям и конфликтам общественной и личной жизни, по большей части неразрешимым при данных обстоятельствах». И далее: «Понятие трагического связано с представлением о напряженной и опасной борьбе за подлинно значительные цели, итогом которой явились гибель или поражение человека, ведущего эту борьбу»⁹³.

Т.Б. Любимова определяет трагическое как «эстетическое средство осознания критических напряжений, противоречий в истории, когда личность

⁹⁰ Поспелов Г.Н. Теория литературы. М., 1978. С. 201.

⁹¹ Волков И.Ф. Указ. соч. С. 120.

⁹² Лазарева М.А. Указ. соч. С. 56-57.

⁹³ Эльсберг Я.Е. Цит. Соч., С. 445.

выступает в качестве активного деятеля по отношению к некоторым общим ценностям и значениям»⁹⁴. Конечно, помимо трагедий исторических, существуют и трагедии личные, изображение которых находим в «Маленьких трагедиях» А.С.Пушкина.

По замечанию П. Топера, трагическое в XX веке переключает внимание на судьбу человека и его внутренний мир, на «трагическое чувство жизни», в связи с чем ссылается на творчество и мысли известного испанского писателя, Мигеля Унамуно⁹⁵. По мнению ученого, «трагедиям в искусстве становилось трудно соревноваться с трагедиями в реальной жизни, которые читателям и зрителям были знакомы не понаслышке, гигантская волна трагических тем, сюжетов, коллизий надолго затопила мировое искусство»⁹⁶. При этом «трагедия всегда атрибут человеческой истории (или человеческой жизни), а не метафизики и не божественного провидения»⁹⁷, а само «трагическое традиционно может рассматриваться в системе двух оппозиций: в отношении к героическому, поднимающему его до великого и возвышенного, и в отношении к комическому, снижающему его до обыденного и даже низкого. Обе составляющие, соотношение между которыми менялось, важны для понимания трагического в искусстве XX века, особенно для России, где никогда не умели шутить идеями»⁹⁸.

В современных работах порой появляется и понятие катарсиса, введенное Аристотелем еще в IV в. до н.э. Л. Выготский отмечал, что катарсис есть преобразование боли и страдания, снятие напряжения, некоторое просветление тяжелого, мрачного чувства, упорядочивание хаоса эмоций, движение, к балансу с миром, избавление от деструктивности, как говорят сегодня. Осмыслению данного явления посвящена коллективная монография, названная

⁹⁴ Любимова Т.Б. Категория трагического в эстетике. М., 1979. С. 3.

⁹⁵ Мигель Унамуно. О трагическое чувство жизни / Перевод с испанского вступительная статья и комментарии Е.В. Гараджа. К: Символ, 1996.

⁹⁶ Топер. П. Трагическое в искусстве XX века. // Вопросы литературы. 2000. №2. С. 9.

⁹⁷ Там же. С. 9.

⁹⁸ Там же. С. 24.

выше⁹⁹, По определению Е.В. Волковой, катарсис — «это очищение не только от ужаса, страха, но и от множества порочных чувств и страстей, от хаотического и деструктивного, от фанатизма и агрессивности, от абстрактного долженствования, соседствующего с конкретной безответственностью»¹⁰⁰. Ученый выделяет два вида катарсиса классический и неклассический. Классический есть «эффект воздействия трагедии как жанра, который совершал свой художественный взлет в разные эпохи: в классической Греции, в шекспировском постренессансе, во французском классицизме, шиллеровско-гетевском творчестве и пушкинской трагедийности. А неклассический катарсис ярче всего виден в повествовании XX века, где трагическим ореолом окружен не персонаж свободного действия и подвига, а мученик. XX век принес в трагическое повествование картины такого земного ада, такого мученичества миллионов людей, такой вселенский трагический размах страданий невинных, которые заставили переосмыслить многое в культурно-ценностном багаже человечества. Заслуживает внимания точка зрения М.Ф. Пьяных, который утверждал, что «Трагическое издавна, с античных времен, связано с духовным, нравственно-эстетическим и социально-психологическим ростом личности, опережающим развитие эпической массы и в определенных условиях вступающим в непримиримое смертельное противоборство с косными, мешающими этому росту государственными, общественными, и религиозными законами, нормами, догмами, традициями и предрассудками»¹⁰¹. Ученый определил русский литературный процесс XX века как трагедийную пятиактную структуру с прологом и эпилогом, отметив, что трагическое действие, в форму которого воплотилось это развитие, оказалось связанным в единое целое двумя взаимодействующими сюжетами: «сюжетом, который складывался из хода исторических событий, и сюжетом, раскрывавшим историю внутреннего, интимно-личностного и духовно-нравственного мира

⁹⁹ Катарсис. Метаморфозы трагического сознания. Санкт-Петербург. 2007.

¹⁰⁰ Волкова Е.В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. М., 1998. С. 32.

¹⁰¹ Пьяных М.Ф. Трагический XX век в зеркале русской литературы. Санкт-Петербург, 2003. С. 9.

человека»¹⁰². Таким образом «характер взаимоотношений между этими сюжетами, а также развитие взаимоотношений между личностью и эпическими массами, между человеком и государством во многом определили своеобразие трагического в каждом акте»¹⁰³.

Новые аспекты в толковании трагического сказались в появлении понятия «пантрагизм». В русской науке последнего времени это понятие получило обоснование в книге И.И. Плехановой «Преображение трагического»¹⁰⁴. «Трагедия становится не событием, а частью существования <...>, трагическое — универсальная категория миропонимания, трагедия — состояние мира...»¹⁰⁵. Ощущение трагического невозможно без активности души и разума в проживании неразрешимого конфликта¹⁰⁶. А в основе таких ощущений несогласие с миром, где царит зло, протест против собственной конечности, обреченность на экзистенциальное одиночество.

Понятие «пантрагизм» вызывает неприятие у ряда исследователей: «Подобное «разбухание» области трагического до пантрагизма парадоксальными образом, а в то же время закономерно ведет к отвержению этой категории. В соответствии с концепцией «трагизма без берегов» катастрофичность человеческого бытия составляет его главное, сущностное свойство, а жизнь как таковая безысходна и бессмысленна», — пишет В.Е. Хализев¹⁰⁷.

Между тем правомерна мысль о расширении сферы трагического и круга героев, относимых к трагическим персонажам. Трагическими героями традиционно считались герои, подобные Гамлету, то есть мыслящие, рефлектирующие, интеллектуальные, погруженные в осознание противоречий, особенно внутреннего порядка (дисгармония в душе). Но оказалось, что

¹⁰² Пьяных М.Ф. Указ. соч. С. 8.

¹⁰³ Там же. С. 8.

¹⁰⁴ Плеханова И.И. Преображение трагического. Иркутск, 2001. С. 19.

¹⁰⁵ Там же. С. 14-15.

¹⁰⁶ Там же. С. 12.

¹⁰⁷ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2009. С. 119.

трагическими можно признать и таких, казалось бы, незаметных персонажей, как некоторые герои Пушкина (Самсон Вырин) или многие герои Достоевского. Значит, убеждение И.И.Плехановой в расширении сферы трагического и круга его героев имеет под собой определенное основание.

Весьма убедительны и значимы в этом плане суждения известного философа-искусствоведа Е.В. Волковой, высказанные в книге «Трагический парадокс Варлама Шаламова»¹⁰⁸. Наличие трагического ученый связывает не только с трагедией как жанром, но и с повествовательными текстами, главным образом повестями и рассказами, посвященными описаниям жизни «мучеников» тоталитарных условий бытия, которые, по словам автора, часто «сметаются как мусор». Таковы персонажи В. Шаламова, О. Волкова, А. Солженицына. Они не рефлектируют, они живут и выживают, если это им удастся, как удалось известному герою Солженицына Ивану Денисовичу («Один день Ивана Денисовича»).

* * *

Итак, история изучения трагического, будь то содержание жанра трагедии, пафос, модальность, мироощущение, насчитывает много веков. Эта история еще не завершилась. Здесь названы и кратко охарактеризованы её основные этапы.

Рассмотрение различных работ, принадлежащих известным русским и зарубежным ученым, свидетельствует, что их концепции и точки зрения, т.е. их подходы к определению трагического, отличаются друг от друга. Вместе с тем, основная тенденция, характерная для разных концепций, заключается в признании того, что в жизни отдельного человека или социальной группы, в тех или иных обстоятельствах, могут возникать непримиримые противоречия, такие как противоречие между личным чувством и долгом — перед семьей,

¹⁰⁸ Волкова Е. В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. М., 1998. С. 32.

перед обществом; противоречие между естественной потребностью к сохранению своей жизни и необходимостью жертвы во имя высоких, общезначимых целей и идеалов; противоречие между личными интересами и стремлениями и религиозно- нравственными принципами и т. п.

Особенно серьезными и непреодолимыми противоречия подобного типа становятся тогда, когда они возникают «в душе», в сознании одного человека, порождая мучительные переживания и сомнения, т.е. трагические состояния и настроения. Такой подход к пониманию и трактовке трагического просматривается в работах многих мыслителей, но весьма определенно и четко сформулирован профессором Г.Н. Поспеловом в его работах — («Проблемы исторического развития литератур», 1972; «Теория литературы», 1978 и др.), где говорится, что истинно трагическим конфликтом является именно внутренний конфликт, когда в сознании личности сталкиваются несовместимые мысли, чувства, намерения, однако в равной степени значимые для этого человека. Некоторые из них названы выше. Ученый называет их: личные и сверхличные или разного уровня сверхличные.

Последующий анализ конкретных произведений, выбранных для рассмотрения, позволяет проверить убедительность предлагаемых разными исследователями принципов и критериев в историко-литературной практике, т.е. в интерпретации героев и ситуаций, присутствующих в тех или иных художественных произведениях. Такому анализу посвящены следующие разделы диссертации.

ГЛАВА II.

ТРАГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЖИЗНИ В ТРАКТОВКЕ РУССКИХ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 20-Х И 70-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Как уже сказано во введении, для конкретного анализа выбраны несколько произведений, воссоздающих трагические аспекты жизни людей на территории Советского Союза в разные периоды его существования, а именно в 20-е и 40-е годы XX в. Этот выбор мотивирован тем, что в указанное время страна переживала особо трудные и тяжелые обстоятельства, которые не могли не привлечь внимание художников и не отразиться в литературе. Произведений с подобной тематикой было немало. Их рассмотрение стало предметом многочисленных литературных сочинений, критических статей и учебных пособий по русской литературе XX в. В данной работе анализ избранных произведений предполагает их интерпретацию в теоретико-литературном плане, т. е. выявление и осмысление присутствующей в них трагической модальности и тем самым уяснение и уточнение сущности трагического, как оно проявлялось в творчестве разных писателей.

Как уже отмечено в предшествующей главе, активное внимание к трагическому в науке и изображение трагических героев и ситуаций в искусстве в трагическом аспекте не всегда совпадало со временем, изображенным в тех или иных текстах. Начнем размышления с анализа повести Б.А. Лавренева «Сорок первый», в которой отразился один из моментов Гражданской войны, т. е. конец десятых -начало двадцатых годов XX века.

&1. Повесть Б. Лавренева «Сорок первый» в аспекте эмоциональной направленности

Судьба данной повести сложилась достаточно счастливо, поскольку она оказалась в числе произведений, замеченных сразу и не забытых до сих пор. В 1924 году повесть была опубликована в шестом номере журнала «Звезда». Одним из первых ее прочел, высоко оценил редактор этого журнала И. М. Майский (впоследствии видный дипломат и академик). В том же журнале подчеркивалось, что Б. Лавренев «отличается на редкость крепким и здоровым подходом к революции <...> не только пытается изобразить ее такой, какая она есть, с ее вершинами и провалами, с ее кровью, жестокостью, преступлениями, но и вместе с тем с ее величием, красотой, героизмом»¹⁰⁹. По мнению Б.А. Геронимуса, «художественная смелость Б. Лавренева, его мудрость и проницательность, умение постичь глубину человеческих отношений в полной мере обнаружилось в «Сорок первом»¹¹⁰. И. Вишневская утверждает, что «Сорок первый» — «произведение, надолго обогнавшее свое время. К жизнедеятельности, к высотам культуры поднимаются забытые, истерзанные массы, в горниле гражданской войны проходящие не только политические, но и духовные университеты»¹¹¹. Уже в 1928 году известный китайский литератор Сао Цзинхуан перевел ее на китайский язык, отметив в послесловии, что в военное время китайские солдаты считали, эта повесть очень ценной для себя. «В самый опасный момент все можно бросить, кроме пистолета и самого рассказа»¹¹².

Интерес к повести проявляли не только литературоведы, но и кинематографисты. В 1927 году она была экранизирована Я. Протазановым. В

¹⁰⁹ Геронимус Б.А. Борис Андреевич Лавренев. Биография писателя. М., 1993. С. 92.

¹¹⁰ Там же. С. 93.

¹¹¹ Вишневская И. Под парусами надежд. В мире книг. 1981. №7. С. 65.

¹¹² Сао Цзинхуан Сорок первый. Пекин., 1985. С. 94.

1958 году солдат Великой Отечественной войны, выпускник кинематографии Г. Чухрай снял фильм «Сорок первый».

Интерпретация содержания повести не всегда была одинаковой. Но преобладающая атмосфера, присутствующая в повести, на протяжении многих лет оценивалась как романтическая. По мнению Е. Стариковой, «Сорок первый» — романтическая баллада с героями сильными и цельными, с сюжетом необычным и драматичным, прекрасная баллада, наполненная красочными подробностями героического времени. Это истинный шедевр Б. Лавренева. Здесь присутствует, как и в других произведениях писателя, «особенная романтическая мелодия: воспевание бескомпромиссности революции и ее людей <...> упоение человеком сильных страстей и решительного действия»¹¹³. «Вершиной лавреневской романтической прозы» назвал ее и Б.А. Геронимус¹¹⁴, подчеркнув что в «Сорок первом» «необычная любовь» приобретает ту жизненную, социальную основу, короткая делает романтическое не фоном, а сердцевиной, существом характеров, обстоятельств и конфликта, развивающегося на просторах среднеазиатских пустынь и Аральского моря. И. Вишневская отмечает, что «Сорок первый» «одна из лучших повестей Лавренева, сыгравшая немалую роль в духовной жизни советских людей»¹¹⁵. И. Дубровина называла ее романтической балладой.

Данная повесть замечательна по замыслу и по исполнению. Прекрасно организовано повествование. Рассказ о трудном движении отряда через степь к Аральскому морю перерастает в увлекательный сюжет, в котором обозначается интрига, заставляющая думать и переживать, как сложатся отношения молодых людей — Марии Басовой и офицера Говорухи-Отрока. Читательский интерес к повествованию все время возрастает, возникает ожидание развязки, в силу чего во второй части повесть напоминает новеллу, сюжет которой обычно

¹¹³ Старикова Е. О творчестве Б. Лавренева. // Борис Лавренев. Собрание сочинений, т. 1. М., Гослитиздат, 1963. С. 19.

¹¹⁴ Геронимус Б.А. Указ. соч. С. 93.

¹¹⁵ Вишневская. И. Борис Лавренев. М., Советский писатель, 1962. С. 31.

завершается резко и необычно.

Вся фабула произведения располагается между двумя выстрелами Марютки. Сорок раз «снимавшая» белых офицеров, Марютка впервые в своей боевой жизни промахнулась. Этот промах героини связал ее судьбу с судьбой поручика Говорухи-Отрока, дал ей возможность присмотреться к одному из врагов, ближе узнать его. Но он же, первый на счету ее девичьей радости, стал последним, сорок первым, на ее боевом счету.

Как отметил Б. А. Геронимус, «излюбленная ситуация романтических повестей Б. Лавренева — столкновение двух противоположных характеров»¹¹⁶. Мучившая и волновавшая писателя тема в «Сорок первом» нашла подлинно художественное воплощение. Писатель создал образы двух сильных героев, столкнувшихся между собой в непримиримой схватке, полюбивших друг друга, испытавших настоящее человеческое счастье и тем не менее оставшихся на социально противоположных позициях.

Завязка сюжета начинается с первого разговора Марютки с поручиком, которого она обязана была охранять и конвоировать по поручению комиссара Евсюкова. Отношения, в которые вступают боец Марютка и гвардии поручик Говоруха-Отрок, — это отношения непримиримых противников, между которыми нет никакого доверия. Поэтому, хотя пленному в пустыне деваться некуда, Марютка все-таки крепко связала его, «завила чумбур вокруг пояса, а конец закрепила у себя на руке».¹¹⁷

Оставшиеся в живых бойцы евсюковского отряда добрались до жилья, поели и заснули разморенные, а Марютка бодрствует у мангала над своими стихами; и тут происходит разговор с поручиком, который начинает менять их отношения, намечается возможность взаимопонимания. Поручика поражает, что полуграмотная «мужичка» пишет стихи. У него «ресницы <...> распахнулись веерами» [349] и «он отделился спиной от столба» [349]: ведь он

¹¹⁶ Геронимус Б. А. Указ. соч. С. 80.

¹¹⁷ Лавренев Б. А. Собрание сочинений, т. 1. М., Гослитиздат, 1963, С. 338. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

кичится своей культурой, считает, что только у него «дух владеет телом» [349]. А главное: «Разве сейчас время для стихов?» [350] — удивляется поручик. Он не может себе представить, как это «черный народ» в огне революционной бури создаст новую культуру. На что Марютка отвечает: «По-твоему, стихи в пуховике писать надо? А ежели душа у меня кипит? Ежели вот мечтаю означить, как мы, голодные, холодные, по пескам перли? Все выложить, чтобы у людей в грудях сперло. Я всю кровь в их вкладаю» [352].

Естественно, что Говорука-Отрок не признает созидательного начала революции, ему видна только ее разрушительная сторона, которая предстает как темная стихия, смута, гибель и крушение культуры. Для Марютки же революция — свет, озаривший всю ее жизнь, именно поэтому рыбачка «воткнула вдруг нож в скамью, встала и пошла в негнущихся штанах своих записываться в красные гвардейцы» [350].

Однако поручик оценил экспрессию Марюткиных стихов, поэтому он говорит Марютке о необходимости учения, о роли знания и культуры. Марютка, в свою очередь, оценила, что поручик не высмеял ее стихов и сказал о них примерно то же, что говорили ей в редакциях советских газет. Не случайно Марютка именно после разговора о стихах разрешает поручику звать ее по имени-отчеству и развязывает пленника, поверив ему, что он не убежит.

Когда Марютка и поручик остаются вдвоем на необитаемом острове, между ними складываются отношения, в которых проявляются деликатность и принципиальность. Марютка не забывает ни на минуту о своем революционном долге: «За помощь спасибо. А только приказ мне, чтоб тебя доставить. Не могу, значит, тебе оружия давать, как я ответе!» [360]. Правда, сказано это не так резко и насмешливо, как раньше, а «мягко и серьезно». Когда поручик заболел, Марютка заботится о нем тоже из чувства долга: «Помрет ведь <...> что я Евсюкову скажу? Ах ты горе!» [364]. Но ею движет и другое чувство: «Уколело острой болью в груди. Протянула руку и тихонько погладила разметанные

вьющиеся волосы поручика. Охватила голову ладонями, нежно прошептала: «Дурень ты мой синеглазенький!» [365]. Марютка выхаживает уже не просто порученного ее заботам пленника, а любимого человека. А когда Марютка пожертвовала своими стихами, отдав их на курево, она глубоко растрогала этим Говоруху-Отрока: это был дорогой подарок.

Марютка с восторгом слушает рассказы поручика, ласково прижавшись к его плечу. Не только синие глаза офицера «растревожили» ее. Любовь к искусству, понимание красоты, умение увлеченно и понятно говорить об этом — вот что нравилось Марютке в ее пленнике. Любовь на время соединила их. И оба осознали себя счастливыми. Поручик делится своими мыслями: «никуда бы не уходить с этого нелепого горячего песка, <...> плавиться под мохнатым солнцем, жить зверюгой радостной» [374]. Он не верит больше ни в родину, ни в офицерскую честь, ни в прежние идеалы, но революционный народ тоже представляется ему чуждым. А для Марютки не может быть и речи о тихой жизни, когда «люди правду ищут, в кровях мучаются» [378], когда «другие горбом землю под новь распахивают» [378]. Большевицкая правда для Марютки свята и «потом соленым да слезами людскими пропитана» [378].

Такими образом, между Марюткой и поручиком все время идет спор. Хотя ссоры забывались, они прощали друг друга, но настоящего примирения не могло произойти. Марютка думала, что убедила своего любимого, на самом деле поручик осознал, что с такими, как Марютка, согласия быть не может. «Поумнел, голубушка! Поумнел! Спасибо — научила! Если мы за книги теперь сядем, а вам землю оставим в полное владение, вы на ней такого натворите, что пять поколений кровавыми слезами выть будут. Нет, дура ты моя дорогая. Раз культура против культуры, так уж тут до конца. <...>» [380]. Марютка не успела осмыслить, осознать то, что сказано поручиком, как на горизонте показался долгожданный парус. Она слышит радостный крик поручика: «Урр-ра!.. наши! Скорей, господа, скорей!» [380] и видит на плечах человека, сидящего у

румпеля, золотые полоски. Все встало на прежнее место, будто и не было радостного весеннего месяца: «Синь-вода. Лицо Евсюкова. Слова: «На белых нарветесь ненароком, живым не сдавай» [381]. Марютка, схватив брошенную виновку, «закричала отчаянным криком: — Эй, ты <...> кадет поганый! Назад!» [381]. Раздается выстрел — она выполнила революционный долг.

Повесть заканчивается слезами Марютки над трупом поручика. «Марютка шагнула вперед, нагнулась. С воплем рванула гимнастерку на груди, выронив винтовку, она шлепнулась коленями в воду, попыталась поднять мертвую, изуродованную голову и вдруг упала на труп, колотясь, пачкая лицо в багровых сгустках, и завывала низким, гнетущим воем: — Роденький мой! Что же я наделала? Очнись, болезный мой! Синегла-азенький!» [381].

Обращаясь к главной мысли — об эмоциональной направленности или тональности анализируемой повести, необходимо еще раз сказать, что наиболее распространенная точка зрения на содержание повести, характерная для большинства исследований, посвященных размышлениям о повести Лавренева, подразумевает преобладание романтического пафоса или модальности.

Романтика обнаруживается, прежде всего, в характере чувств двух героев, возникших в момент их пребывания на необитаемом острове. Этого нельзя не заметить. Оставшись вдвоем на небольшом островке в Аральском море, они все больше сближаются. Перед нами не только враги, но и любящие друг друга люди. Мы видим не только конвоира и пленника, но и живых людей, способных понять друг друга, помочь в беде. Трудно даже сказать, где в отношениях между Марюткой и поручиком общественное, социальное, классовое и где личное: настолько тесно все переплетено в их жизни на данном этапе.

Любовь для Марютки — это первая и неожиданная девичья радость, которая обнадеживала полнотой «бабского» чувства к «синеглазенькому» офицеру. А для Говорухи-Отрока любовное сближение с Марюткой открывало возможность душевной откровенности перед женщиной, которая, как ему

казалось, могла понять его жизненную позицию.

Но по существу предпосылки романтики обозначились на более раннем этапе жизни героини, когда она начинает ощущать себя личностью, способной реализоваться не только в роли чистильщицы рыбы, но и члена социума, имеющего право на нечто большее. «Главное в жизни Марюткиной — мечтание» [333]: мечта о прекрасном, мечта о будущей счастливой жизни, мечта о подвиге, о совершенной красоте человека. Она понимает, что единственная возможность для приобщения к участию в общественной жизни — вступление в Красную гвардию. Ей близки и понятны мотивы красногвардейцев. У нее есть способности: (она любит читать и тянется к книге, знаниям, пытается писать стихи). Именно эти стихи придают Марютке особую поэтичность, помогают раскрыть ее внутренний мир. Несомненно, что Мария (Марютка) — потенциальная личность, которых формировала эпоха революции и гражданской войны, из которых вырастали женщины, сыгравшие немалую роль в становлении государства нового типа.

Автор повести Лавренев в те годы был искренне предан идее революции, видел и даже ощущал на себе коварные сложности того времени, но еще не подозревал о губительных последствиях происходящего. Он оборвал повествование на эпизоде смерти Говорухи-Отрока, оставив читателя с чувством горечи по поводу несостоявшейся любви и не пытаясь сказать о дальнейшей судьбе Марютки.

Конечно, данный момент в жизни героини всеми трактовался как драматический и даже трагический, но это ощущение относилось более всего к ее поступку, означавшему подавление чувства любви во имя долга. А если подумать о ее сорок первом выстреле, обусловленном бескомпромиссным чувством долга перед революцией, то можно представить, что при иных обстоятельствах она могла стать не только жертвой, но и вершителем судеб людей, участвовавших в событиях тех сложных лет. Поэтому уже в этом кадре

таится трагизм, рожденный не только личными чувствами девушки, принадлежавшей к иной среде, чем ее возлюбленный офицер Говоруха-Отрок, но и убеждением в необходимости дальнейшей борьбы — без глубокого осознания ее бесконечных утрат, которые сопровождают эту борьбу и которые могут за этим последовать.

В этом контексте нельзя не задуматься над ситуацией в целом, которая намечена уже в начале повести, когда сообщается, что отряд бредет, шатаясь и петляя в песках, по зимним песком Кара-Кумов. Из отступающего отряда красноармейцев в 144 человека остается только двадцать пять («двадцать три, Евсюков и Марютка»), один за другим они падают от голода и болезней. По распоряжению командира отправляются в Центр пять, из коих остается в живых только Марютка, которая, конечно же, погибнет после убийства ею Говорухи и попадания в руки офицеров. Эта ситуация явно напоминает финал романа А.Фадеева «Разгром», опубликованного спустя три года, где показано, как от огромного отряда, руководимого командиром Левинсоном, остается только девятнадцать человек, а сам он, измученный произошедшим и почти обессиливший, думает о том, что надо начинать все сначала. Из этого можно делать вывод, что ситуация, изображенная Лавренивым, была характерна для реальной жизни, а во многом и для литературы того времени.

И. Вишневская отмечала, что в драматическом конфликте этой повести угадывались эстетические основы социальной трагедии, истоки которой таились в разделении общества на классы, а вследствие этого в невозможности любви между представителями таких классов.

Л.С. Левитан утверждала, что выстрел Марютки и неизбежен, и необходим — но и горе ее неизбежно и необходимо. Революционная необходимость может оказаться такой жестокой и даже бесчеловечной, что выполнение ее сопряжено с душевным страданием¹¹⁸. М.А. Лазарева как бы

¹¹⁸ Левитан. Л. С. Традиции чеховского сюжетосложения в рассказе Б. Лавренива Сорок первый. // Вопросы сюжетосложения 2.

добавляет, что «Сорок первый» — это не просто рассказ о героическом подвиге бойцов комиссара Евсюкова, погибающих за идеалы революции, и «не романтическая баллада с драматическим сюжетом»¹¹⁹, а трагическая повесть о любви Марютки и Говорухи-Отрока, обусловленная дикостью человеческих взаимоотношений в условиях социальных антагонизмов, приведшая к трагическому исходу.

Все это заставляет еще раз задуматься о сущности трагического и его месте в данном произведении, а также о необходимости внести некоторые коррективы в оценку эмоциональной тональности или модальности повести. Во введении к диссертации было приведено суждение Л.П. Кременцова о том, что уже «в литературе 1920-х годов отразилась вся сложность и противоречивость послереволюционного времени»¹²⁰. Это суждение может быть отнесено и к повести Б.А. Лавренева, в частности к необходимости некоторой переоценки ее атмосферы, которая явно не исчерпывается романтикой.

Мысль о наличии трагического в повести Лавренева и других писателей звучала в работах и середины и конца 60-х гг. И. Вишневская увидела в конфликте повести «эстетические основы социальной трагедии», подчеркнув, что трагизм здесь многогранен¹²¹.

В настоящее время повесть Лавренева принято относить к категории героико-трагических. В определении героического, как правило, нет радикальных расхождений между исследователями. Героика, как свидетельствуют эпопеи древности («Илиада», «Манас», «Калевала») и более поздние произведения, всегда порождается необходимостью борьбы за становление и сохранение субстанциального целого, т. е. народности или государства, но не клана или династии. В ходе ее неизбежны и драматические и трагические коллизии, т. к. в фокусе внимания — идея справедливой борьбы за

¹¹⁹ Лазарева М.А. Указ. соч. С.19.

¹²⁰ Кременцов Л.П. Литературное движение 1920-х годов // Русская литература XX века. М., 2003. С. 23.

¹²¹ Вишневская И. Указ. соч. С. 32.

свою территорию, за свое существование.

Применительно к жизни русского народа в 10-20-х гг. XX в. и советской литературе тех лет эта идея представлялась глубоко оправданной, ибо идеология борьбы за справедливое общество в то время была укоренена в сознании масс и порождала искренний оптимизм и героизм. Как мы уже отмечали в первой главе, опираясь на работы Е.Б. Скороспеловой и М.М. Голубкова, литература, ориентированная на социалистические идеи («литература социалистического выбора»), «помогала человеку освоиться в новых жизненных обстоятельствах, возникших в результате революционного взрыва, «способствовала преодолению экзистенциального одиночества»¹²². В этих условиях неизбежными были не только героизм, но и жертвенность и трагизм, которой всегда воспринимался как нечто ужасное, но вместе с тем обеспечивающее бессмертие личности. В русле таких умонастроений создавались многие произведения 20-х гг. XX в.

1930-е годы, по словам ученых, — это десятилетие строительства и утверждения нового типа общества, дававшее основание его членам гордиться своей страной — Союзом советских социалистических республик. Вместе с тем, 30-годы XX в. — это источник и резервуар трагических судеб и ситуаций, но об этом советская литература и публицистика заговорили гораздо позже. Трагические моменты жизни людей в 30-е гг. XX в. отразились в известных рассказах А.И. Солженицына и его исследовании «Архипелаг Гулаг», в произведениях В. Шаламова, О. Волкова и др. авторов, но этот материал не входит в сферу данной диссертации.

¹²² Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века. М., 2003. С. 19.

&2. Трагические мотивы XX века в интерпретации В. Быкова

Тяжелые 20-е, а затем 30-е годы XX в. очень скоро сменились еще более трагичными сороковыми. Эти годы «снабдили» литературу таким количеством материала указанной тональности, что не заметить ее было невозможно. По словам П. Топера, «Литература о войнах — царство трагического».

«Жизнь в предельном напряжении, нравственном и физическом, беспрестанные лишения, постоянная угроза смерти и сама смерть — неотвратимая, слепая, многоликая, неисчислимы разрушения, опасность, нависшая над родными и близкими, над привычными жизненными устоями, над самим существованием народным, — атмосфера современной машинной войны, которая ведется не просто армиями, не просто государствами, а народами»¹²³. «Война оставалась дня нас человеческой трагедией от своего первого и до своего последнего дня, и в дни поражений, и в дни побед <...> И если забыть об этом, то правды о войне не напишешь»¹²⁴ — это слова К. Симонова.

Трагизм Великой Отечественной войны входил в состав народной жизни на протяжении четырех лет и не ушел из памяти до сих пор. При этом нельзя забывать, что и в это время героическая линия занимает главную роль в жизни и литературе об Великой Отечественной войне. С точки зрения Топера она рождалась «не из потребительского отношения к жизни, а из понимания неисчерпаемых возможностей человека преодолевать непреодолимые трудности и свершать поражающие воображение подвиги во имя великой цели, в том числе и ценой своей жизни»¹²⁵. Хотя годы самой войны творческие возможности искусства были сильно ограничены цензурой, нота «сострадания и

¹²³ Топер П. Цена победы: О некоторых аспектах трагического в литературе об Отечественной войне. // Литература великого подвига: Великая Отечественная война в литературе. М., Художественная литература, 1975, вып.2, С. 89-116.

¹²⁴ Симонов К. О прошлом во имя будущего // Вопросы литературы. 1965. №5. С. 51.

¹²⁵ Топер П. Трагическое в искусстве XX века // Вопросы литературы. М., 2000. №. 2. <http://magazines.russ.ru>

ужаса” вне непосредственной героизации подвига не всегда легко пробивалась в литературу. Даже после войны истинная “цена победы” оставалась запретной темой и проникала в искусство через множество препон. Однако в начале 60-х годов многие писатели-фронтовики, такие как К. Симонов, Ю.Бондарев, Г.Бакланов, А.Адамович, В. Астафьев и др. вышли на литературную сцену с подчеркнuto правдивым изображением многообразных сторон военной жизни и военной проблематики.

К таким писателям принадлежал и Василь Быков, известный позже как общественный деятель, Лауреат Государственной премии СССР, чьи труды будут переведены на многие языки мира. Нельзя не отметить, что на протяжении по крайней мере пятидесяти лет (40-80-е годы XX в.) советские писатели не отделялись друг от друга по национальным признакам. Соответственно Белорусская Республика не мыслилась как самостоятельное объединение, а ее территория воспринималась как западная часть СССР. Из этого исходили все художники военного и послевоенного времени. Но В. Быков, живший большей частью на территории нынешней Белоруссии, предельно глубоко знал то, что происходило в этой части страны в 1941-1945 г.г. Поэтому его произведения представляют неоценимую ценность для читателей последующих лет и для понимания сущности трагического.

Василь Быков стал писать о войне не сразу. В одной из бесед он говорил: «О войне я начал писать спустя многие годы после ее окончания. На войне и даже долго после нее не только писать, но и читать о ней не хотелось. Так тяжело было пережитое <...> Когда появилась так называемая вторая волна военной прозы, когда о войне начали писать бывшие лейтенанты, солдаты, это было настоящим откровением: так ново, пронзительно и правдиво зазвучали слова о войне. Я имею в виду книги Юрия Бондарева и Григория Бакланова Виктора Астафьева и Евгения Носова, Юрия Гончарова, Константина Воробьева и Владимира Богомолова <...> Их книги — обнаженная правда

войны, почти документальная проза о ней. Именно эта проза и укрепила мое желание писать про войну»¹²⁶. Его коллеги тоже высоко ценили его творчество.

Как отмечал Юрий Бондарев, «Повестям Василя Быкова свойственны и натянутый нерв развития событий, и жесткая динамичность; проза эта напоминает крепко сжатую стальную пружину — стремительно распрямляясь, развиваясь, она несет такой заряд неиссякаемой энергии, что, кажется, вместе с героями вы прожили целую жизнь, забыв о кратком времени знакомства с ними <...> Они возникают перед нами будто выхваченные из темноты слепящим лучом прожектора — и как раз в те минуты и часы, когда жизнь проводит испытание всех человеческих качеств личности <...> «Быковский герой» и «быковская ситуация» заставляют читателя увидеть то, как человек преодолевает непреодолимое...»¹²⁷.

Максим Танк, определяя главную особенность произведений Василя Быкова, писал: «Знаете, на чем я себя постоянно ловлю, читая донельзя суровую, реалистическую прозу Василя Быкова? На том, что меня захватывает особая лиричность, напевность его повестей. Так может действовать на читателя баллада. И мне кажется, что все до единой повести В. Быкова — это прежде всего баллады, лирико-героические, о любви и ненависти, о жизни и смерти... Лирик знает больше, чем социолог, философ, документалист и т. д. Лирик знает жизнь сердцем. Вот чем захватывают меня баллады Быкова — сердечным видением жизни и человека в сложных жизненных ситуациях»¹²⁸. Юрий Бондарев в юбилейном выступлении добавил к этому определению: «Мужественный талант, верность самому себе и своему поколению, неподдельная любовь к великому рядовому войны, солдату, партизану»¹²⁹.

Василя Быкова знают и читают за рубежом. В. Никифирович отмечал: «По данным ЮНЕСКО, Василь Быков ныне является одним из самых читаемых

¹²⁶ Информационный бюллетень секретариата правления СП СССР, 1980, №. 4, С. 13.

¹²⁷ Бондарев Ю. О новых повестях Василя Быкова. // Быков В. Дожить до рассвета. Обелиск. Роман-газета, 1973. №. 24.

¹²⁸ Танк М. Суровый и яростный мир. // Литературная газета. 20. V. 1984.

¹²⁹ Бондарев Ю. Мера всех вещей. // Быков В. Дожить до рассвета. Обелиск. Роман-газета. 1973. №. 24.

в мире писателей»¹³⁰, его произведения были переведены на 11 языков мира.

Профессор Норман Н. Шнайдман восхищенно писал: «Быков использует в своих повестях острую и точную образность; его повествование обычно столь емко, что ничего нельзя убрать. Писатель помещает своих героев в самые необычайные обстоятельства, проверяя их убеждения и этические ценности в ситуациях, в которых возможен только один выбор, а именно: между жизнью и смертью»¹³¹

Немецкий ученый Антон Хирше считал необходимым в связи с творчеством Василя Быкова сказать «об особом типе повествовательной прозы социалистического реализма, о смешанной форме, включающей в себя как конкретно-исторический, так и притчевый способы отображения действительности»¹³².

Английский критик Арнольд Б. Макмиллин говорил: «Откровенные, тонкие и чрезвычайно добросовестные повести Василя Быкова являются не только прекрасными примерами военной литературы, но и важным жизненным документом нынешнего дня»¹³³.

Китай тоже не оказался исключением. После «реформы и открытости» многие быковские произведения были переведены на китайский язык. В 1980 г. в Китае вышла книга «Рассказы Василя Быкова», в 1981 г. — «Пойти и не вернуться», в 1982 г. — «Сотников», в 1984 г. — «Журавлиный крик», а в 1988 г. — «Знак беды».

В 1989 году в журнале «Современная зарубежная литература» Чэнь Цзинюн опубликовал статью «Три рассказа Василя Быкова» («Третья ракета» «Сотников» «Знак беды»);

В 2001 г. в «Вестнике института военного искусства» появилась статья

¹³⁰ Никифирович В. Нести свой дар // Советская Белоруссия

¹³¹ Shneidman N.N. Soviet Literature in the 1970-S: Artistic diversity and ideological conformity. Toronto – Buffalo – London, 1979, p. 49.

¹³² Цит. по: Курносов Д. Человек на войне: Творчество Василя Быкова в зарубежной критике. // Литературное обозрение, 1984. №. 5, С. 28.

¹³³ Там же. С. 29.

«Моральное обстоятельство и другой героизм в произведениях Василя Быкова», в 2003 г. в журнале «Зарубежная литература» — «Воспоминания о Василе Быкове» Чжан Цзе. В 2012 г. в «Вестнике университета иностранных языков Внутренней Монголии» была опубликована статья «Быковский моральный кодекс и героизм».

Критики самых разных умонастроений считают одним из лучших произведений писателя повесть «Сотников». Она была опубликована в 5-м номере журнала «Новый мир» за 1970 г. Ее первоначальное название — «Ликвидация», но в интересах журнала А.Т. Твардовский дал повести название «Сотников» — по фамилии главного положительного героя.

Как отмечал сам писатель: «Я взялся за повесть не потому, что слишком много узнал о партизанской жизни, и не затем, чтобы прибавить к ее изображению нечто мною лично открытое. Прежде всего и главным образом меня интересовали два нравственных момента: что такое человек перед сокрушающей силой бесчеловечных обстоятельств? На что он способен, когда возможности отстоять свою жизнь исчерпаны им до конца и предотвратить смерть невозможно?»¹³⁴.

Найденная Быковым ситуация требовала особой жанровой формы, которая помогла бы читателю постичь внутреннюю логику выбора, сделанного каждым из участников конфликта. Здесь равноправны два взгляда — Сотникова и Рыбака. Этот принцип последовательно выдержан на протяжении всей повести. В повествовании следует чередование глав, представляющих события то с точки зрения Сотникова, то Рыбака. Вот один из примеров (7-я глава): «Ночь кончалась и тем самым снимала с них свою опеку, день обещал мало хорошего. И Рыбак с поникшей душой смотрел, как медленно и неуклонно занималось зимнее утро: светлело небо, из-под ночных сумерок яснее проступал снежный простор, дорога впереди постепенно длиннела и

¹³⁴ Быков В. Как создавалась повесть «Сотников» // Литературное обозрение. 1973. № 7. С. 101.

становилось видной далеко. По этой дороге они потащились в сторону роши»¹³⁵. А в 8-ой главе слово как бы передается Сотникову. «Сотников не хуже Рыбака видел, что ночь на исходе, и отлично понимал, чем для них может обернуться это преждевременное утро. Но он шел» [358]. Такой тип повествования дает возможность сравнить и сопоставить поведение двух героев и мотивы, которыми они руководствовались. Вместе с тем раскрываются их отношение друг к другу и состояние души.

Между Сотниковым и Рыбаком идет непрекращающийся прямой и скрытый диалог: обнаруживается различие их представлений об этой войне, нравственных принципов, принимаемых ими решений. Автор дает героям возможность для самораскрытия. Для Сотникова — главное понять себя, проверить и перепроверить нравственную обоснованность своих поступков, а для Рыбака — найти мотивы для самооправдания, а также для освобождения себя от чувства ответственности.

Как известно, немалое количество исследователей занимались изучением этого произведения, рассматривая его в разных аспектах и с разных точек зрения, продолжают заниматься и сейчас.

Английский критик Пэт Слоан утверждал, что «Василь Быков дает великолепное детальное описание жизни и смерти, какими они были в жестоком мире партизанской борьбы против фашистской оккупации»¹³⁶.

Словацкий писатель и издатель Ян Бене сказал о героях «Сотникова», что они произвели на него сильнейшее впечатление: «Это образы, которые я нашел в литературе, но не могу забыть, и уже годы они во мне живут со всеми страстями своих земных дорог»¹³⁷.

Французский литературовед и публицист Клод Прево утверждал, что книги Василя Быкова отличаются правдивостью и нравственной

¹³⁵ Быков В. Собрание сочинений. М., 1985. Т. 2. С. 357. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

¹³⁶ Цит. по: Овчаренко А. И. Большая литература: основные тенденции развития советской художественной прозы 1945-1985 годов. М., 1985. С.144.

¹³⁷ Там же. С.145.

бескомпромиссностью, поскольку в большинстве их автор решает чрезвычайно важную проблему, особенно важную в стране, где социальное продвижение человека определяется не богатством и наследственными привилегиями, а лишь его собственными достоинствами, — проблему истинно положительного героя. В «Сотникове» она решается посредством испытания двух характеров в «экстремальной ситуации, позволяющей показать людей во всей наготе: перед лицом смерти возникают новые ценности или, вернее, люди вынужденно обнаруживают, какие ценности они признают на самом деле; теперь уже не до лицемерия»¹³⁸.

Советский критик Сергей Воронин еще в начале 70-х годов отмечал, что «Сотников» — «повесть большой психологической силы и высокого гражданского пафаса»¹³⁹. Она убеждает, что «человек не может идти ни на малейший компромисс со своей совестью даже во имя спасения собственной жизни, иначе это неизбежно обернется предательством». При ее чтении становится очевидно, как благородна смерть во имя жизни и как страшна судьба предателя.

Известный литературовед и критик Л.Г. Якименко утверждал, что «Сотников» Василя Быкова — это героическая баллада о верности долгу, о человеке, преданность которому делу выше его слабостей, болезней. Это социально-психологическое исследование таких исконных человеческих понятий, как жажда жизни, мужество»¹⁴⁰. Писатель А. Адамович подчеркивал, что ««Сотников» — остропроблемная повесть, так как авторская мысль развивается во многих направлениях, человеческие характеры многогранны, в силу чего повесть приобретает извечно-притчевое значение»¹⁴¹.

Систематизируя многочисленные суждения, посвященные данной повести, нельзя не заметить, что в высказываниях исследователей нечасто

¹³⁸ Цит. по: Овчаренко А. И. Указ. соч. С.145.

¹³⁹ Воронин С. Во имя жизни. // Звезда. 1971. №5. С. 209-211.

¹⁴⁰ Якименко Л. Литературная критика и современная повесть. // Новый мир. 1973. №1. С. 238-250.

¹⁴¹ Адамович А. Горизонты Белорусской прозы. М., 1974. С. 233.

звучит понятие «трагическое». Этим как бы подтверждается мысль о том, что идея трагизма противоречила общей тональности русской литературы, одушевленной идеей поступательного развития советского общества и исторического оптимизма. Однако изображение ситуаций военных лет все чаще обращало взоры писателей к трагическим аспектам бытия. В их числе был и В. Быков.

Как заметил А. Адамович, «стрессовая ситуация, предельно кризисная: когда человеку в себе самом (и нигде больше) приходится искать и находить силы противостоять жесточайшим обстоятельствам, лежит в основе всех повестей В. Быкова»¹⁴². А особенно часто трагические ситуации рождает партизанская война.

На земле Белоруссии был создан подлинный партизанский фронт, действовало 1108 отрядов: триста семьдесят тысяч человек с оружием в руках сражались против фашистов. Во всех областях и районах функционировали подпольные партийные организации и комитеты, руководившие народным сопротивлением. С лица земли были стерты 209 городов и городских поселков, 9200 деревень, в городах уничтожены все крупные предприятия, здания, взорваны электростанции. В селах были сожжены 1200 000 домов и строений. Погиб каждый четвертый человек, около четырехсот тысяч жителей угнаны в Германию на каторжные работы. Эти цифры, которые указаны в книге «Василь Быков: Очерк Творчества» Л.И. Лавренева, дают представление о размахе борьбы с оккупантами, длившейся многие месяцы. По словам самого Быкова, «Фронт борьбы с гитлеровцами проходил по каждой околице, по каждому подворью, по сердцам и душам людей. Всенародная борьба означала, что каждый был воином со всеми вытекающими из этого слова обязательствами и последствиями, независимо от возраста, пола. Невзирая на то, имел он оружие и стрелял в оккупантов или только сеял картошку и растил детей, — каждый был воином. Потому что и оружие, и картошка, и подросшие дети, да и само

¹⁴² Адамович А. Указ. соч. С. 185-186.

существование каждого белоруса в итоге были направлены против оккупантов»¹⁴³.

«Василь Быков очень народен в своем взгляде на войну. За его повестями — край, народ, который столько узнал о войне, что не может не ощущать по — особенному и угрозу будущей. Этим и питается непривычная трагедийность быковских вещей» — таково убеждение А. Адамовича¹⁴⁴.

Быков же говорил о том, что для художника партизанская война «таит в себе возможности, которые далеко не всегда предоставляют фронтовые действия. Извечная тема «выбора» в партизанской войне и на оккупированной территории стояла острее и решалась разнообразнее, мотивированность человеческих поступков трагичнее, чем в любом из самых различных армейских организмов. И вообще элемент трагического, всегда являющийся существенным элементом войны, проявился здесь во всю свою страшную силу»¹⁴⁵. Именно в «Сотникове» трагическая ситуация является центром авторского внимания, она служит средством для постановки кардинальных вопросов человеческого бытия и проверки исследуемых характеров на нравственную прочность.

Далеко не случайно события, обозначенные в повести, как бы включают два этапа. Осенью, очевидно в первый год войны, партизаны только еще собирают силы на Горелом болоте. «Начав с небольшой диверсии на дороге, отряд затем перешел к делам поважнее — взорвал мост на Ислянке, сжег льнозавод в местечке, но после убийства какого-то крупного немецкого чиновника оккупанты всполошились. В конце ноября три роты жандармов, оцепив Горелое болото, начали облаву, из которой они едва вырвались в соседний Борковский лес» [317]. При этом Сотников никогда не помышлял о партизанах и не допускал мысли, что может оказаться вне армии. Первый и последний фронтовой бой оставил у него сильное впечатление. «С раннего утра

¹⁴³ Быков В. Третье ракета. Альпийская баллада. Сотников. М., Молодая гвардия. 1972. С. 329.

¹⁴⁴ Адамович А. Указ. соч. С. 31.

¹⁴⁵ Быков В. Великая академия — жизнь. // Вопросы литературы. 1975. № 1. С. 133.

до темноты каждые два часа над ним разгружались обнаглевшие «юнкеры» и «хейнкели», перед которыми вся эта огневая мощь была беззащитной» [319]. «Полк был уже далеко не тот, что вначале: несколько расчетов погибло, в его батарее почти прямым попаданием бомбы разворотило на дороге орудие» [319]. «Четверых погибших батарейцы везли в прицепе на снарядных ящиках, семерых раненых отправили в тыл. А другим батареям досталось еще хуже. Полковая колонна сократилась едва не наполовину, несколько орудий осталось на дороге» [319].

После перехода шоссе, когда ему и Рыбаку удалось прикрыть отход разбитого отряда, они как-то сблизились между собой. И оказались в партизанском отряде. Оттуда и были отправлены командиром на поиски еды для товарищей, живших в лесу. Дело было в конце февраля. После долгих февральских метелей, пытаясь разжиться какими-нибудь продуктами, они шли по глухой, занесенной снегом дороге, на которой уже не осталось и следа от лошадиных копыт, полозьев или ног человека. Хутор, на который они направлялись, оказался сожжен. Они попадают в дом старосты, забирают овцу и отправляются обратно, но в поле, натыкаются на полицейских, в результате чего получает ранение Сотников в ногу, а Рыбак, вынужденный бросить овцу, которая так нужна их товарищам, возвращается к Сотникову, чтобы увести его с опасного места. Утром они заходят в крайнюю хату, где живет Демчиха с детьми и вновь натыкаются на полицейских, таким образом оказываются в плену. А вскоре оказываются арестованными — староста деревни Петр, который отдал им овцу, мать троих детей Демчиха, еврейская девочка Бася.

Пожилой человек Петр не по своей воли стал старостой — на эту роль его упростили согласиться односельчане, что далеко не всем понятно, в том числе Сотникову. Поэтому староста Петр жил под угрозой не только со стороны немцев, но и своих. Тринадцатилетняя девочка Бася пряталась на огородах, в кустах, спала в свинарнике, питалась тем, что дают животным, словом, страдала

от холода и голода. У Демчихи дома остались дети. «Деточки мои родненькие, как же они будут жить», — с ужасом думает она.

Все они оказались в одном застенке. До партизанского отряда Сотников был командиром батареи в артиллерии, сыном комиссара Гражданской войны. Он окончил двухгодичный учительский институт и до тридцать девятого года работал в школе. В плену проходила перед глазами его короткая и трагическая жизнь. Его первый бой был по существу и последним. «Двенадцать суток пробиралась из-под Слонима на восток небольшая группа артиллеристов — тех, кто уцелел из всего когда-то мощного корпусного артиллерийского полка». Сотников уничтожил из гаубицы под Слонимом четыре фашистских танка, получил тяжелую контузию. Но на Березине во время переправы почти вся группа была расстреляна из засады, а кто уцелел, очутился в плену у немцев. Однако Сотников бежал из плена, трижды пытался прорваться на восток. Однажды из-за его доверчивости к простой тетке с благообразным лицом он едва уцелел. Таким образом, ему, такому молодому человеку, уже много пришлось пережить — разгром полка, плен, побег, болезнь, ранение и новый плен. Все это ожесточило его душу.

Еще во время прихода в дом старосты старостиха заметила, что Сотников болен, это вызвало у нее сочувствие, она искренне хотела позаботиться о нем. Но Сотников отказался от предложенных ему еды, питья, домашних лекарств. То, что делала женщина, не трогало Сотникова. Он «не желал этой тетке хорошего и не мог согласиться на ее сочувствие и ее помощь» [337], потому что Сотников уже столкнулся тем, что другая женщина «с виду тоже сама простота, с благообразным лицом, в белом платочке на голове» [333], так же честившая Германию и так же сердобольно предложившая ему поесть, послала за полицаями.

Когда старостиха объясняла, почему Петр стал старостой, он слушал и не слышал, у него не было охоты вникать в ее жалобы. «Он не мог сочувствовать

человеку, который согласился на службу у немцев и так или иначе исполнял эту службу. То, что у него находились какие-то к тому оправдания, мало трогало Сотникова, уже знавшего цену такого рода оправданиям. В жестокой борьбе с фашизмом нельзя было принимать во внимание никакие, даже самые уважительные причины — победить можно было лишь вопреки всем причинам. Он принял это убеждение, что, в свою очередь, во многом помогло ему сохранить твердость своих позиций во всех сложностях этой войны» [336].

Сильное чувство вины возникнет у него позже, угрызения совести не будут давать ему покоя, он испытает глубокую душевную напряженность и взволнованность. Это душевное переживание продолжалось до самого последнего момента его жизни. Когда привезли на казнь, Сотников взглянул на Петра и виновато поморщился. Еще вчера он досадовал, что не застрелил этого старосту, а теперь вот вместе придется повиснуть на одной перекладине.

Он не только твердо, жестко относился к старосте, к старосту Петру, но и к самому себе. Высокие принципы: не быть обузой для других ни при каких обстоятельствах, ни в чем не давать себе поблажки, не стараться уменьшить меру своей ответственности, всегда требовать от себя больше, чем от других, управляют его сознанием. Именно поэтому, несмотря на болезнь, он пошел на задание, не отказался, потому что другие отказались. «Смерти в бою Сотников не боялся — перебоился уже за десяток самых безвыходных положений, — страшно было стать для других обузой». Он хорошо помнил, что случилось с их взводным Жмаченко. Осенью в Крыжовском лесу тот был ранен осколком в живот, и бойцы совершенно измучились, пока тащили его по болоту мимо карателей, когда каждому нелегко было уберечь собственную голову. А вечером, когда выбрались в безопасное место, Жмаченко скончался. Но теперь он сам переживал, как «помог» врагам взять их в плен. «Если бы не Сотников, не его простуда, а затем и ранение, они наверняка добрались бы до леса. Во всяком случае, полицаи бы их не взяли»[386] — так думал Рыбак. Сотников чувствовал

себя безмерно виноватым перед Петром и Демчихой, считая, что они расплачиваются за него. Когда они были арестованы, он не боялся, что могут убить, — «его оглушило сознание невольной своей оплошности, и он мучительно переживал оттого, что так подвел Рыбака да и Демчмху. Готов был провалиться сквозь землю, только бы избежать встречи с Демчихой, имевшей все основания выдрать обоим глаза за все то, на что они обрекали ее. И он в отчаянии думал: пусть бы полицаи стреляли — погибли бы, но только вдвоем»[380]. Сотников напряженно «молчал, придавленный тяжестью вины, лежавшей на нем двойным грузом — и за Рыбака, и за Демчиху, особенно его беспокоила Демчиха. Он думал также и о своей ночной перестрелке с полицией, в которой досталось какому-то Ходоронку. Разумеется, подстрелил его Сотников» [388].

В то время, когда Сотников осознал, что истекает их последняя ночь на свете, утро уже будет принадлежать не им, он собрал в себе последние силы, чтобы с достоинством встретить смерть. Он был нравственно подготовлен. Но если «что-либо еще и заботило его в жизни, так это последние обязанности по отношению к людям, волею судьбы или случая оказавшимся теперь рядом» [428]. Он понял, что не вправе погибнуть прежде, чем определит свои с ними отношения, ибо эти отношения, видно, станут последним проявлением его «я» перед тем, как оно навсегда исчезнет. «Он решил взять все на себя и попытаться спасти сидящих вместе с ним в полицейском подвале людей: он откроет немцам, кто он, признается, что убил полицая, и заявит, что остальные тут ни при чем. После этого решения он приобрел абсолютную независимость, он чувствовал в себе новую возможность, не подвластную уже ни врагам, ни обстоятельствам и никому в мире» [428]. Это был своеобразный катарсис — очищение через страдание. По мысли Л. Выготского «катарсис есть преобразование боли и страдания, снятие напряжения, некоторое просветление тяжелого, мрачного чувства, упорядочивание хаоса эмоций, движение к балансу

с миром, избавление от деструктивности»¹⁴⁶. «По существу Сотников жертвовал собой ради спасения других, но не менее, чем другим, это пожертвование было необходимо и ему самому. Он не мог согласиться с мыслью, что его смерть явится нелепой случайностью по воле этих пьяных прислужников. Как и каждая смерть в борьбе, она должна что-то утверждать, что-то отрицать и по возможности завершить то, что не успела осуществить жизнь» [429].

Но и этот его план — смертью своей купить избавление тем, кто был рядом с ним, рухнул, — страстное желание, чтобы и смерть его стала деянием, оказалось неосуществимым. Его намерение, так естественно пришедшее к нему ночью и почти принесшее ему успокоение, лопнуло, как мыльный пазырь. Ему оставалось только одно — встретить свой смертный час с солдатским мужеством, «уйти из этого мира по совести, со свойственным человеку достоинством» [443].

Когда Сотников узнал, что его жизнь закончится на виселице, «ему вдруг стало противно от одного лишь представления о себе повешенном, да и от всей этой унижительной, бесчеловечной расправы» [442]. За время войны он и не подумал даже о возможности другой гибели, чем от осколка или пули. А теперь такая возможность стала роскошью. В реальности казнь состоялась на площади, где проходили праздничные митинги, и под невысоким пролетом арки проходили колонны учеников из двух школ, рабочих льновода, мастерских и местного комбината. На крестовине вверху обычно горела звезда из фанеры или развевался на ветру флажок, придававшие особо торжественную завершенность всему сооружению. Теперь же на столбах из-под почерневших реек-лучин выглядывали бумажные обрывки да трепыхался на ветру какой-то вылинявший лоскут размером с уголок пионерского галстука. Оккупанты принесли на арку свое украшение в виде этих новеньких, наверно специально ради такого случая выписанных со склада, веревок. Так праздничное место стало местом казни. А кроме того, в числе палачей оказался его товарищ Рыбак,

¹⁴⁶ Цит. по: Волкова Е. В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. М., 1998. С. 49.

что добавило ужаса всей этой процедуре.

Таким образом, вся короткая жизнь Сотникова, изображенная в повести, убеждает и его самого и читателей, сколь трагичны условия, в которые попадает человек на войне, особенно на той территории, где врагом может стать и чужой солдат, и местный житель, и даже товарищ по оружию. Как уже сказано, Сотников не боялся смерти в бою — такая смерть становилась привычной для воевавших в составе регулярных войск. Трагическое ощущение возникло и нарастало, когда он видел гибель невинной девочки, матери нескольких детей и, особенно, — предательство близкого человека, который помогал палачам осуществлять казнь.

Итак, Сотников относится к числу традиционных героев трагического плана, которые мучились от сознания вины, заключающейся в невозможности помочь окружающим и в кажущейся бессмысленности своей жертвы. На самом деле она не была бессмысленной, так как жители, наблюдавшие казнь, не одобряли палачей и молча поддерживали погибших товарищей.

Если на примере Сотникова писатель хотел еще раз оценить подвиг, который не был единичным в те страшные годы, то на примере Рыбака — предложить осмыслить анатомию предательства. Рыбак окончил только пять классов школы, но это не главный его порок. Главное, что граница между нравственным и безнравственным, не ощущалась им как нечто серьезное. По словам Быкова, «Он примитивный прагматик, совершенно не соотносящий цели со средствами. Война для него — простое до примитива дело, с исчерпывающей полнотой выраженное постулатом: «чья сила, того и право» и еще: «своя рубашка ближе к телу»¹⁴⁷. Согласие Сотникова идти на задание, несмотря на свою болезнь, Рыбаку не понятно, он приписывает такое решение упрямству и самолюбию Сотникова, что тоже чуждо его собственному миропониманию. Такие этические категории не тревожат его душу. Об этом говорят многие детали.

¹⁴⁷ Быков В. Великая академия — жизнь. // Вопросы литературы. 1975. №1. С. 374-393.

«— Что ты шапки какой не достал? Разве эта согреет? — с упреком сказал Рыбак.

— Шапки же в лесу не растут.

— Зато в деревне у каждого мужика шапка.

Сотников ответил не сразу.

— Что же, с мужика снимать?

— Не обязательно снимать. Можно и еще как.

— Ладно, давай потопали, — оборвал разговор Сотников» [312].

Сотников прекратил их разговор, т. к. он знал, что сейчас не время вести воспитательную беседу. Рыбак не может понять его, потому что считает щепетильность Сотникова глупостью и нелепостью.

Еще пример. Когда они ушли из деревни Петра, «впервые за эту ночь у Рыбака шевельнулось легкое недовольство напарником, но что поделаешь: разве тот виноват? Впрочем, мог бы где-нибудь разжиться и более теплой одежкой и тогда, наверное, был бы здоров, а теперь вот еще и помог бы нести эту овцу»[338].

Сидя в застенке, Рыбак подумал, не выдать ли старосту, чтобы «направить след по ложному пути». Надеясь перехитрить немцев, он дает следователю ряд половинчатых показаний, за что ему обещают сохранить жизнь и <...> взять в полицаи. Очень точно передана первая реакция Рыбака: он услышал слово «жизнь» и почти не обратил внимание на слово «полиция». «Ему показалось, что под ногами качнулся пол и стены этого заплеванного помещения раздались вширь. Сквозь минутное замешательство в себе он вдруг ясно ощутил свободу, просто, даже легкое дуновение свежего ветра» [407]. Он почувствовал: «остро и радостно — будет жить! Все остальное — потом». Французский литературовед и публицист Клод Прево определяет это как безудержную и амбивалентную в своей основе любовь к жизни, которая при отсутствии подлинных нравственных основ у Рыбака и приводит его к пропасти. Рыбак про себя

желает смерти Сотникову как опасному свидетелю. Умри тот — и Рыбак, «может, еще и вывернется и тогда уж наверняка рассчитается с этими сволочами за его жизнь и за свои страхи тоже». По мнению Сотникова, «Рыбак, кажется, не был предателем, как не был и трусом. Сколько ему представлялось возможностей перебежать в полицию, да и струсить было предостаточно случаев, однако он держался достойно, по крайней мере не хуже других. Здесь же, наверно, чего-то не хватило ему — выдержки или принципиальности» [408]. Сам писатель отмечал: «Рыбак тоже не подлец по натуре; сложились обстоятельства иначе, возможно, проявилась бы совершенно другая сторона его характера и он предстал бы перед людьми совсем в ином свете»¹⁴⁸.

Ему свойственно чувство братства, товарищества и взаимовыручки. Он искренне заботился о больном напарнике. Заметив, что Сотников мерзнет в шинели и пилотке, Рыбак из-за пазухи вытащил ему замусоленное, вафельное полотенце, чтобы тот хотя бы шею замотал. По дороге он по возможности ободряет Сотникова. Когда они сидят на голодном пайке, Рыбак делится с ним остатками своей порции пареной ржи. «Для Рыбака не так важно было, что вдвоем они остались голодными, — больше тревожила мысль о тех, которые мерзли теперь на болоте. За неделю боев и беготни по лесам люди измотались, отощали на одной картошке, без хлеба, к тому же четверо было ранено, двоих несли с собой на носилках» [311]. Когда Сотников не мог идти из-за ранения, он помогал ему нести оружие. Еще более важно его поведение, когда он попал в дом крестьянина Ахрема и его дочери Зоси. Ахрем и Зося сберегли, не выдали его и ухаживали за ним. Добросердечная деревенская девушка полюбила его. Он мог спокойно продолжать жить в этой семье, где молока и сметаны хватало. Но он знает, что если он бы принял такое решение, все прежнее, для чего он жил и старался, рухнуло бы навсегда. Когда он узнал, что немец застрял под Москвой, он решил податься в лес, т. е. снова вернулся в строй воюющих.

Автор добавляет, что Рыбак «не любил причинять людям зло — обижать

¹⁴⁸ Быков В. Как создавалась повесть «Сотников». // Литературное обозрение. 1973. № 7. С. 101.

невзначай или с умыслом, не терпел, когда не него таили обиду. В армии, правда, трудно было обойтись без того — случалось, и взыскивал, но старался, чтобы все выглядело по-хорошему, ради пользы службы» [340]. Он не наказал старосту. Он по дороге пожалел Петра. Когда Сотников упрекнул его, он ответил: к врагу следовало относиться без всякой жалости, но тут получилось так, что очень уж мирным, по-крестьянски знакомым показался ему этот Петр. Рыбак общительный и контактный, он склонен ко всему относиться просто, не осложняя жизнь ни себе, ни другим. Все переговоры с местными он берет на себя и тотчас находит верный тон. Он не был из числа тех, которые жаждали служить врагу.

Рыбак показался писателю похожим на одного знакомого солдата, которого он встретил в августе сорок четвертого года в одном румынском селе, проезжая мимо сборного пункта военнопленных. «И вдруг загорелое, небритое лицо одного из тех, что безучастно сидели в канаве у самой изгороди, показалось мне знакомым. Пленный тоже задержал на мне свой отрешенный взгляд, и в следующее мгновение я узнал в нем когдатошнего моего сослуживца, который с осени сорок третьего считался погибшим. Более того, за стойкость, проявленную в тяжелом бою на Днепровском плацдарме, за умелое командование окруженным батальоном, в котором он был начальником штаба, этот человек «посмертно» был удостоен высокой награды. О нем рассказывали новому пополнению, о его подвиге проводили беседы, на его опыте учились воевать. А он вот сидел теперь передо мной в пропотевшем немецком кителе с трех цветным шевроном на рукаве, на котором красноречиво поблескивали три знакомые буквы «РОА». Он попросил закурить и кратко поведал печальную и одновременно страшную в своей уничтожающей простоте историю. Оказывается, в том памятном бою на плацдарме он не был убит, а был только ранен и попал в плен. В лагере, где он потом оказался, сотнями умирали от голода, а он хотел жить и, вознамерившись обхитрить немцев, записался во

власовскую армию с надеждой улучшить момент и перебежать к своим. Но как назло удобного момента все не было, фронт находился в жестокой обороне, а за власовцами строго следили гитлеровцы. С начала нашего наступления ему пришлось принять участие в боях против своих, хотя, разумеется, он стрелял вверх: разве он враг, утешал он себя. И вот в конце концов оказался в плену, конечно же, сдался сам, иначе бы тут не сидел <...>.

Я слушал его и верил ему: он не враг, он говорил правду. Безусловно, он не был из числа тех, которые жаждали служить врагу, его личная храбрость и воинское мастерство были засвидетельствованы высокой наградой. Просто, оказавшись в плену, он превыше всего поставил собственную жизнь и решил обхитрить фашистов. И вот плачевный результат этой хитрости <...>»¹⁴⁹.

Так случилось и с Рыбаком. Ему оставалось сделать нравственный выбор — умереть достойно или остаться жить подло.

Ликвидация закончилась. «Людам скомандовали разойтись, женщины, подростки, старухи, ошеломленные и молчаливые, потащились по обеим сторонам улицы. Некоторые ненадолго останавливались, оглядывались на четырех повешенных, женщины утирали глаза и торопились уйти подальше» [448].

После казни осознание совершившегося нарастает у Рыбака быстро и бурно. В глубине души он начинает уже чувствовать неестественность своего положения, нравственное неудобство. Чувство виновности коснулось его сознания. Радость спасения явно омрачалась. Теперь для него единственная жизненная опора — найти случай уйти к своим, чтобы обойти судьбу и спастись.

Полицаи шли вниз по той самой улице. На них теперь оглядывались все те, что брели с этой акции вдоль обшарпанных стен и заборов, с упреком, страхом, а то и нескрываемой ненавистью в покрасневших от слез женских глазах. Для полицаев все стало привычкой и их не трогало. Они совсем не

¹⁴⁹ Быков В. Как создавалась повесть «Сотников». // Литературное обозрение. 1973. № 7. С. 101.

обращали внимание на бесправных, запуганных людей. Но Рыбак со всевозрастающей тревогой думал, что надо смываться.

Момент, о котором Рыбак мечтал, вроде бы наступил. «Кто-то там ехал навстречу, и старший угрожающе прикрикнул на него. Затем и остальные потеснились в рядах, разминаясь. И Рыбак вдруг реально представил: броситься в сани, выхватить вожжи и врезаться по лошади — может бы, и вырвался. Но дядька! Придерживая молодого, нетерпеливого коника, тот бросил взгляд на их строевого начальника и всю их колону, и в этом взгляде его отразилась такая к ним ненависть, что Рыбак понял: с этим не выйдет!» [450] Его, словно обухом по голове, оглушила неожиданная в такую минуту мысль: удирать некуда. Из этого строя дороги к побегу уже не было. Он находится в безвыходной ситуации. Его последняя единственная надежда разрушена. Растерянный, озадаченный Рыбак узнал, что хотя его оставили в живых, но в некотором роде также ликвидировали. Возврата к прежнему теперь уже нет.

Так герой начинает осознавать трагичность ситуации, в которую он поставил себя. Пытаясь преодолеть ее, он решает покончить с собой — повеситься в туалете. Но не получилось. Что будет дальше с героем? Это не ясно. Будет ли он мучиться от понимания совершенной ошибки? Или будет существовать, радуясь, что остался жив? Скорее, последнее. Навряд ли чувство трагизма будет активно преследовать его. Но не понимать значения своего предательства, результаты которого воочию видели жители села, человек не может. Так что совесть, наверно, будет тревожить его. Однако суждение Е. В. Волковой о том, что «трагичен тот, кто поплатился за свою ошибку, принял возмездие и глубоко раскаялся в содеянном»¹⁵⁰, вряд ли серьезно может быть отнесено к поведению Рыбака.

¹⁵⁰ Волкова Е. В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. М., 1998. С. 49.

В творчестве В. Быкова, среди ряда замечательных повестей на военную тему («Дожить до рассвета», «Обелиск», «Альпийская баллада») есть такая, которая, с одной стороны, как бы перекликается с рассмотренной здесь, с другой, полемизирует с нею, противопоставляя Рыбаку иной тип героя, явно принадлежащий к категории «трагических».

Это — повесть «В тумане», написанная позже и опубликованная в журнале «Дружба народов» в 1987 году. В 1992 г. режиссер Сергей Лозница снял фильм с таким же названием. Картина участвовала в основной конкурсной программе 65-го Каннского кинофестиваля, где была удостоена специального приза ФИПРЕССИ. В 1988 г. была переведена на китайский язык.

Действие повести разворачивается на той же территории, что и в «Сотникове». Основных героев — трое: партизаны Гуров и Войтик, путевой рабочий Сущенья, чья судьба и оказывается в центре внимания.

Сущенья еще с довоенного времени работал на железной дороге. Был спокойным, покладистым, ответственным парнем, незлобивым в отношениях с взрослыми и детьми. Но война все изменила. Пришлось работать и при немцах. Он не хотел работать, но отказ от работы грозил наказанием. Особенно неприятно стало, когда пришел новый начальник — настоящий предатель, хитрый прислужник немцев. Он специально придирался к рабочим, чтобы его боялись и ненавидели. Тогда он может воспользоваться своей властью в полную меру и одновременно доказать немцам, что может принести им больше пользы. Но его поведение подтолкнуло рабочих к мысли, что надо устроить диверсию возле Выспанского моста — пустить поезд под откос.

С самого начала Сущенья был против этой затеи, так как лучше других знал трудность осуществления операции, осознавал незрелость их плана. Но у

мужиков уже загорелись глаза, и ему не хотелось предстать в их глазах трусом или немецким прислужником и он принял участие в диверсии. Они думали, после крушения поезда немцы будут искать улики, доказательств не найдут, и все как-нибудь обойдется. Но все произошло не так, как они думали. Немцы нашли улики: доказательством послужил тот факт, что на одном участке обнаружили развинченные рельсы. И арестовали всю бригаду.

Суцения был человеком с сильной волей. После допросов «он не кричал, старался не стонать даже. Он, разумеется, и не рассчитывал на другое, потому все терпел молча, прощаясь с волей, семьей, да и с жизнью тоже»¹⁵¹. У него не было страха, только было жалко жену и дитя. Он уже примирился с мыслью, что его жизнь заканчивалась. Осталось дожить какой-то остаток. Он утешал себя слабой надеждой, что этот остаток, возможно, обойдется без больших мучений.

Но в его судьбе произошло нечто более ужасное, чем смерть. Все, кроме Суцении, были казнены. А он был выпущен на свободу и смог вернуться домой, где были жена и сынишка. С этого момента начались его страдания, изображение которых и позволило писателю представить еще один вариант трагического героя.

Общаясь со следователем «доктором» Гроссмайером, Суцения не шел ни на какие компромиссы, т. е. не соглашался сотрудничать с полицией: «Нет, я не могу, не умею» [58]. Он готов был честно пожертвовать собой, погибнуть вместе со всеми. Хотя семья останется без отца, она не будет за него стыдиться. Но погибнуть «нормально» ему не удалось. Не случайно, он чувствовал, что «его ждет что-то похуже смерти, которую теперь на людях принимали его путейцы» [59]. И мучения не заставили себя долго ждать. «Суцения вышел на улицу, боясь оглянуться <...> и не выстрелили и не крикнули <...> С угла растерянно оглянулся: у калитки спокойно наблюдал за ним часовой, а с

¹⁵¹ Быков В. В тумане: повести. Пер. С белорус. М., Советский писатель, 1989. С. 56. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

крыльца как-то совсем по-приятельски просто помахал рукой его мучитель или освободитель доктор Гроссмайер» [60]. Сушня вернулся домой и думал, придут немцы и его снова возьмут. Но за ним не пришли и не взяли.

Он отлежался, немного отъелся, осмелел даже начал выходить во двор. Встретившись с их же деревенским мужиком, Сушня приветствовал его, но тот не ответил на приветствие и сказал тихо, с издевкой: «Ну что, как живется, друзей продавши?» [60]. Услышав эти слова, Сушня не знал как ответить, сразу потерял дар речи, как будто кто-то оглушил его обухом по голове. Дальше еще тяжелее.

— Знакомые не здороваются, за неделю никто не зашел проведать — «ни соседи, ни родня даже, дядька Петрок или Августина, сестра Анели, ни племянник Костя, который, бывало, не пройдет дня, чтобы раза три не наведася к дядьке». Все считают, что Сушня купил себе жизнь тем, что выдал своих путейцев, которые с ним развинчивали рельсы: ведь всех путейцев повесили в местечке, а Сушню выпустили.

Невыносимый, смертельный удар ему нанес ему самый дорогой для него человек — жена Анеля. Когда Сушня рассказал ей обо всем, она выслушала, заплакала. «Сушня не знает, поверила она или не поверила, только сделала вид, что поверила» [61]. Но она тоже поглядывает на него иначе, чем прежде. Сначала часто плакала без никаких причины. Однажды заплакала и сказала: «Лучше бы они тебя там повесили. Вместе» [61]. Эти слова потрясли его сердце. В возмущении он ответил, «Конечно, лучше» [61]. «Но что теперь делать? Разве что самому повеситься <...>» [61]. Он не боялся смерти, но если так сделать, люди скажут, что его совесть замучила. Это тоже будет доказательством предательства. Теперь он даже завидовал своим путейцам: их люди почитали, ими гордились дети, их семьям помогали, а его возненавидели. Малый Гришутка прибегает с улицы и простодушно спрашивает: “Папа, ты пледатель?” Какой предатель! Как ему ответить сыну, как ему оправдаться? Он

старается и не может понять, почему так все переменялось. До войны все его уважали, а теперь перестали верить. Немцам верят, а своему человеку нет.

Он знал, что с детства не умел противиться обиде, жаловаться или протестовать, он мог лишь заплакать, замкнуться, забиться в какой-нибудь закуток, обособиться от людей. Доказывать, божиться, спорить, как некоторые, было противно его существу, его охватывала неодолимая тоска, которую он мучительно переживал наедине с собой. Именно слабость характера стала одной из причин и источником его страданий.

Дальнейшее перечисление одних только фактов леденит душу и приводит в ужас.

В дом к Суцене приходят два партизана, Гуров и Войтик, посланные командиром отряда Трушкевичем с конкретным заданием — застрелить предателя Суцению, чтобы неповадно было другим, чтобы знали, как партизаны карают тех, кто предает своих, прислуживает немцам. Естественно, что партизаны не знали, что Гроссмайер нарочно выпустил Суцению, чтобы его приняли за предателя.

При этом Гуров — сосед Суцени, однокурсник его жены. Он был «человеком крайних взглядов и твердых убеждений, людей он или принимал целиком, или так же целиком отвергал, не признавал никакого права на смягчающие обстоятельства, особенно сейчас, в войну» [8]. Он считает, что в таких трагических обстоятельствах, где много людей погибли и конца этой гибели было не видать, нужно только одно: железная твердость. Если бы он попался в лапы врагов, он бы умер по-человечески, не навредив другим. Он презирает Суцению. А Суцения и не пытался оправдываться. Он знал, что бесполезно отрицать свою вину, так как все факты против него. Ребята погибли, и только он живой. Его выпустили. Он был бессилен бороться и потому послушно пошел за Гуровым, захватив с собой лопату, чтобы вырыть себе могилу. Они долго выбирали место для могилы — чтобы «было посуше». Он

уже сжился с мыслью о гибели, жизнь для него стала недостижимой мечтой.

В голове Гурова странным образом все перепуталось: если он невиновен, почему Сущеня с такой покорностью, не сопротивляясь, идет с ним, прихватив лопату. Или может, именно потому и идет, что невиновен. Возникло недоумение по поводу непротivления Сущени и его добровольного примирения с тем, что его ждало. Но Гуров не свидетель, не судья, он просто исполнитель приговора. Он пришел для того, чтобы застрелить предателя. Однако он хотел, чтобы все обошлось по хорошему, без ругани и издевки. Все-таки Сущеня свой человек, бывший сосед, к тому же муж его одноклассницы, которая вызывает у него симпатию, как и сын Гриша. Главное, что Сущеня успевает рассказать Гурову свою историю. Поэтому Гуров не знает что делать — выстрелить в него в яме или над ямой, стрелять в грудь или в затылок или спросить у самого — на выбор. Уже в этом эпизоде ощущается ужас и трагизм. Свои люди наказывают своего человека, похоже, не виновного. Однако Гуров не успел застрелить Сущеню, в него самого угодила пуля.

Сущеня не знает, что делать, как можно воспользоваться этой удачей, которую неожиданно послала ему разнесчастная его судьба. Он знает, что «дома он не спасется, дома его настигнут тотчас же, как только он там появится» [26]. И этим навлечет беду на его родных — жену и сына. Он хотел погибнуть по-человечески, не опоганив своей смертью жизнь самых дорогих ему людей.

После некоторых размышлений Сущеня принял решение доставить Гурова в отряд. Это будет его единственный шанс на спасение. Он безропотно и безотказно взвалил на себя необходимого ему Гурова. Он слышал, что Гуров сказал Войтику. “Не трогай его”. Эти слова для него как соломинка, за которую хватается утопающий. Он обнаружил в них слабую надежду на жизнь. В последние дни пребывания дома, когда он собирал картошку, пилил дрова, Сущеня инстинктивно заботился о жизни. В нем подсознательно таилась глупая смешная надежда как-нибудь выжить, хотя бы с помощью чуда. А теперь точно

чудо вроде произошло. — Гуров поверил ему. Так он нашел свидетеля. Его гибель странным образом не состоялась. Он воспринимает доверие к нему Гурова как спасение и нечто волшебное. Его душа окрылилась этой надеждой. Но Гуров ушел из жизни.

Итак, Сущенья избежал расстрела, пока выбирали место казни. Но теперь он остался наедине с партизаном Войтиком, который не склонен понимать его и тем более оправдывать. Сущенья в отчаянии и растерянности сидел около мертвого Гурова, «он ждал, может быть, он еще оживет, шевельнется, может, отзовется даже, и время от времени трогал его за плечо, тихо звал: Коля, а Коля <...>» [72], но все было напрасно. Сущенья остался один со своей бедой. Сущенья не знает, куда идти. Гуров — это единственный свидетель, который выслушал его признание и душевно понял и поверил, что так и было в действительности, что Сущенья не предатель. Растерянный Сущенья в отчаянии не может понять, «почему так жестоко ему не повезло в эту войну, в чем его вина перед людьми, почему именно его настигла такая безжалостная судьба, чем он заслужил свою горькую участь» [74]. Конечно он не виновен, не предатель, не совершил преступления. Он — не Рыбак и не пытался совместить несовместимое — сохранить жизнь и не погрешить против человечности. Он — не человек, который способен «меняться по нескольку раз в день» [75]. Сущенья так не умел и не хотел. Он хотел оставаться собой, какой он есть. Для Сущени смерть Гурова означала конец всего, потому что обрывалась последняя ниточка к спасению, к восстановлению правды.

Второй партизан Войтик — парень с головой и смекалистый. Ему не доставало твердости, мужественной уверенности. Он сам тоже знает об этом и «завидовал другим, твердым и решительным. Бывало, всегда с восхищением и завистью наблюдал за некоторыми руководителями в районе, наделенными твердым характером и хлесткой решительностью в их суматошных делах, которые они вершили с ходу, легко и красиво. Он так не умел. Он мчал других и

сам мчался, но иначе не мог» [68]. Войтик инстинктивно ненавидел крепких людей, находя в них что-то отталкивающее. По его мнению, принципиальность на войне не нужна. Он считает, что предатель — это предатель. Хотя предателями становятся из-за разных причин: одни стали с охотой, для какой-то выгоды себе, другие — по безысходности, из-за страха за жизнь, за детей и семью. В его глазах по сути одинаково. Он не мог понять и поверить, что Сущеня смог выстоять, не покорился, что немцы не завербовали его. «Наверняка завербовали — вынудили или уговорили — и дали задание. Иначе живым бы не выпустили» [68]. Аргументом для Войтика является собственный прошлый пример. Когда его «угораздило пробить в лапах полиции каких-нибудь полчаса или час, но и того достало, чтобы погубить трех человек» [90]. За недолгую свою жизнь он уже убедился, «как хитро работает враг, как умело прикидывается другом, в доску своим, чтобы затем выбрать время и нанести удар» [85]. Вся его подозрительность тянулась за ним из прошлого. Сущеня хотел сказать ему что-то в свое оправдание, что-то объяснить из его нелепой истории. Но он никак не мог решиться на такое объяснение с этим человеком. Его недоброжелательность мешала откровенности.

Взвалив на себя мертвого Гурова Сущеня вместе с Войтиком мучительно бредет по лесу в сторону партизанского лагеря, надеясь убедить партизан в своей невиновности. Но на одном из участков, при переходе через шоссе очередная пуля убивает и Войтика. Сущеня остается с двумя трупами и своей «виной».

Сущеня сидел на сыром склоне пригорка, а рядом покоилось двое убитых. Он с удивлением думал: они ехали на станцию убить его, но он был жив, а они оба мертвые. Он не испытывал ни малейшей радости. Будто сам тоже был мертв. Силы его окончательно иссякли, как иссякли надежды. Жить по совести, как все, он больше не мог, а без совести он не хотел. Он так любил свою жену и сына, он хотел стать хорошим отцом и мужем. Но именно за это столько он

вытерпел. Подло использовав его любовь к ним, немец исковеркал его судьбу. Он не хотел запятнать судьбы жены, сына и родных. Но вопреки его желанию и всем усилиям, он ничего не мог сделать. Война и злая судьба оказались сильнее и загнали его в тупик. Для того, чтобы выбраться из этого тупика, единственный путь — пожертвовать собой.

Никаких доказательств, кроме учета реальных фактов, не нужно, чтобы понять, в чем безысходность и тем самым трагичность положения данного героя. Он и не помышлял поступаться принципами, т. е. стать предателем. Но он понял, что его возвели в ранг предателя — сначала Гроссмайер, а потом окружающие, которые не привыкли ни к жалости врагов, ни к их чудовищной хитрости и готовности любым путем уничтожить человека. Отсюда следует, что Сущения попал в ситуацию тупика, из которого нет выхода, кроме самовольного ухода из жизни. Проходившие где-то недалеко люди, услышав одиночный выстрел, поняли, что кто-то свел счеты с жизнью. Этот выстрел имеет символическое значение. Он — символ чести. Это доказательство, которое Сущения искал.

Название повести тоже символично. Здесь туман является не просто белесой пеленой, а служит метафорой слепой судьбы людей, подвластной войне; метафорой жизни людей в страшную войну; метафорой так называемого «предательства» Сущени, метафорой недоверия между людьми. В критическое время жизнь людей как бы покрыта туманом.

Итак, краткий анализ двух повестей Быкова показывает, сколь многолики трагические ситуации, как много места они занимали в жизни людей в период Великой отечественной войны, насколько различна интерпретация этих ситуаций в сознании самих участников военных событий и писателей, сумевших воспроизвести их в художественных произведениях, доказав тем самым, что трагическое мироощущение или трагическая тональность присущи русской литературе в разные эпохи ее существования и потому осмысление

сущности трагического и его теория требуют дальнейшего исследования филологами, социологами и философами.

К данному выводу можно добавить еще один, вытекающий из размышлений о том, **что** начиная с датского ученого Кьеркегора, стали называть экзистенциальностью.

В названных и многих других произведениях Быкова герои оказываются в экстремальных ситуациях, когда встает вопрос о жизни и смерти, о выборе своих действий, о верности долгу и нравственности или возможности предательства. В советской науке того времени не принято было пользоваться термином «экзистенциальный», но поведение таких героев свидетельствует о присутствии в их жизни именно экзистенциальной ситуации, которая ставит человека перед необходимостью принять решение, отвечающее нравственным принципам. Сотников размышляет не о спасении себя, а о спасении Демчихи и старосты Петра. Рыбак, как говорилось, думает только о своем спасении, что приведет к предательству. Тяжелее всех пришлось Сущене, но он выдержал испытание экзистенциальной ситуацией, оказавшись истинным трагическим героем.

& 3. Жанрово-модальные аспекты творчества В. Распутина

«Живи и помни»

Рассмотренные повести В. Быкова воспроизводят ситуации начального периода Великой Отечественной войны, когда Красная армия отступала в глубь страны, а советские солдаты и офицеры, такие как Рыбак и Сотников, иногда оказывались в партизанских отрядах. Но трагические моменты и случаи возникали на протяжении всего периода борьбы с врагом в самых разных местах. Литература зафиксировала многие из таких моментов, даже если они имели место далеко от фронта военных действий.

К числу произведений, заслуживающих внимания в изучаемом плане, относится повесть В. Г. Распутина «Живи и помни». Эта повесть появилась в виде отрывка сначала в иркутской газете «Советская молодежь», а затем — в десятом номере журнала «Наш современник» за 1974 год. В следующем году в виде отдельной книги дважды вышла в свет в издательстве «Современник». Впоследствии была напечатана около сорока раз, переведена на многие языки мира: болгарский, немецкий, венгерский, польский, финский, чешский, испанский, норвежский, английский, в том числе на китайский (в 1979 г). Большинство переводов в Китае было осуществлено издательством «Народная литература». Данная повесть включена в хрестоматию для студентов-русистов китайских вузов, изучающих русский язык и литературу. В 2006 г. В. Распутин посетил Китай как член делегации российских писателей. В 2012 году в Российском культурном центре в Пекине прошел научно-методический семинар «Творчество В.Г. Распутина в контексте современных социальных и духовных проблем», посвященный 75-летию юбилею писателя. Исследование «Творчества Распутина» стало особым проектом, одобренным и финансово

поддержанным Государственным фондом общественных наук¹⁵².

Хэйлуңцзянский писатель Чжи Цзыцзянь, трижды лауреат премии Лу Синя, премии Мао Дуня, заместитель председателя Союза писателей провинции Хэйлуңцзянь, автор известного романа «Правый берег Иртыша», а также «Все вечера на планете», в интервью корреспонденту газеты «Книги в Китае» сказал: «Я очень люблю русских писателей, которые привлекают к себе общей необычной закваской, т. е. духом непримирения с действительностью. Даже после распада Советского Союза есть такие писатели, как Распутин. Они сохраняют художественность, не желают приспособляться, являются стержнем русской литературы, совестью России. Я, собственно, предпочитаю читать русского классика, не хочу зря тратить время на модные на всей планете бестселлеры. Литература есть искусство, есть душа, а русская литература именно обращает особое внимание на душу человека. Из русских писателей мало кто в своем творчестве склоняет головы перед властью»¹⁵³.

В 1977 г. В. Распутин стал лауреатом Государственной премии СССР и был признан «одной из центральных фигур литературного процесса второй половины XX в.»¹⁵⁴. По словам С. П. Залыгина, он «вошел в нашу литературу сразу же, почти без разбега и как истинный мастер художественного слова, а повторять, что произведения его значительны, что минуя их, сегодня уже нельзя серьезно рассуждать о нынешней русской и всей советской прозе, нет, очевидно, никакой необходимости»¹⁵⁵. Однако судьба повести «Живи и помни» была не простой.

В 1977 г. Г. Бровман на семинаре критиков Российской Федерации заявил: «Иным показалось кощунственным, что в праздник, святой и великий для народа, тридцатилетие Победы, Распутин привел на страницы книги дезертира <...> Возмущало, что нет рядом с ним положительного героя, ни трибунала,

¹⁵² Чжан Цзянхуа Распутин глазами китайских читателей // Время и творчество Валентина Распутина: Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина. С. 547-553.

¹⁵³ Чжан Цзянхуа Книжное обозрение // Книги в Китае. 2010. 20 октября. С. 11.

¹⁵⁴ Каминский П. П. Время и бремя тревог. Публикацистика Валентина Распутина. М., 2013. С. 5.

¹⁵⁵ Залыгин С. Повести Валентина Распутина // Залыгин С. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М., 1991. С. 446.

выносящего приговор, ни прокурора, осудившего преступника»¹⁵⁶.

На конференции в ИМЛИ Карем Раш поддержал подобную точку зрения, сказав: что «Распутин не прав в своей повести: сибиряки с войны не бегали»¹⁵⁷.

Вместе с тем в анкете, предложенной журналом «Москва» и посвященной 30-летию Победы в Великой Отечественной войне, В.П. Астафьев дал повести «Живи и помни» Распутина высокую оценку, назвав ее одним из лучших произведений о минувшей войне и отметив потрясающую, глубокую трагичность. «Печальная и яростная, несколько «вкрадчивая» тихой своей тональностью, как, впрочем, и все другие повести В. Распутина, и от того еще более потрясающая глубокой трагичностью, — живи и помни, человек, в беде, в самые тяжкие дни и испытания — место твое с твоим народом, всякое отступничество, вызванное слабостью ли твоей, неразумьем ли, оборачивается еще большим горем для твоей Родины и народа, а стало быть, и для тебя»¹⁵⁸.

По мнению Н.Н. Котенко, эта повесть по праву стоит в ряду антивоенных шедевров современной классики¹⁵⁹. А. Овчаренко отметил, что «повесть Валентина Распутина — не о дезертире, а о русской женщине, великой в своих подвигах и в своих несчастьях, хранящей корень жизни». Как не раз подчеркивал сам автор: «я писал не только и меньше всего о дезертире, о котором не унимаясь талдычат почему-то все, а о женщине...»¹⁶⁰.

К данным суждениям можно присоединить высказывания многих других критиков и писателей, в том числе Ф.Кузнецова¹⁶¹, С. Семеновы¹⁶², Н.

¹⁵⁶ Цит по: Тендитник Н. С. Валентин Распутин. Очерк жизни и творчества. Иркутск. 1987. С. 94.

¹⁵⁷ Цит по: Курбатов В. Я. Валентин Распутин. Личность и творчество. М., 1992. С. 57.

¹⁵⁸ Астафьев В. Вглядываясь в глубь // Роман-газета. 1978. № 7.

¹⁵⁹ Котенко. Н.Н. Валентин Распутин. Очерк творчества. М., 1988. С. 66.

¹⁶⁰ Распутин. В. Передо мной оживают картины // Сов. Культура. 1974 г. 23 дек.

¹⁶¹ Кузнецов Ф. Народное и патриархальное // Самая кровная связь. М., 1987.

¹⁶² Семенова Г. С. Валентин Распутин. М., 1987.

Тендитник¹⁶³, Л. Дорофеевой¹⁶⁴, И. Панкеева¹⁶⁵, И. Дедкова¹⁶⁶, Г. Нефагиной¹⁶⁷, В. Баранова¹⁶⁸, А. Солженицына¹⁶⁹.

Разнообразие мнений лишний раз свидетельствует о том, что повесть «Живи и помни» представляет весьма сложный, для кого-то неоднозначный текст, в котором раскрываются новые грани трагических ситуаций, характерных для XX века: изображен новый тип персонажа, не привычный для советской литературы, реализуется тот подход, который можно назвать экзистенциальным. Если верить Солженицыну, «в Советском Союзе в войну дезертиров были тысячи, даже десятки тысяч, пересидевших в укрытии от первого дня войны до последнего, о чем наша история сумела смолчать, знал лишь уголовный кодекс да амнистия 7 июля 1945 года»¹⁷⁰. На деле о фактах дезертирства известно было мало, написано было еще меньше, а Распутин «нашел необычный, мало разработанный в нашей литературе поворот сюжета и характеров, представил историю дезертира и его жены»¹⁷¹. Как сказал сам писатель, прототипом Андрея послужил реальный человек. «Я помню, как недалеко от нашей деревни, в годы моего детства, обнаружили дезертира. Он долко скрывался, так же как в повести, на берегу Ангары, жил, как бирюк, в стороне от человеческого жилья. Было это уже после войны, в сорок пятом году. Видно уже очень озлобился, начал пакостить: убил теленка, у кого-то что-то украл, в общем стал опасным. Я помню, как его везли по деревне, с какими осуждением, непониманием смотрели на него односельчане»¹⁷².

Данная тема, несомненно, перекликается с темой предательства, о чем

¹⁶³ Тендитник Н. С. Валентин Распутин. Очерк жизни и творчества. Иркутск. 1987.

¹⁶⁴ Дорофеева Л.Г. Концепция личности в повести В. Распутина «Живи и помни» // Советская литература в прошлом и настоящем / МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 1990.

¹⁶⁵ Панкеев И. А. Валентин Распутин: По страницам произведений. М.: Просвещение, 1990.

¹⁶⁶ Дедков И. Чего требует время // Вопросы литературы. 1975. № 8.

¹⁶⁷ Нефагина Г. Л. Категория свободы в повестях В. Распутина и В. Быкова // Творчество В. Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи М.: Прометей, 2012.

¹⁶⁸ Баранов В. Дойти до сути. 70-е годы в литературе. Горький, 1980.

¹⁶⁹ Солженицы А. Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 // Новый мир. 2000. № 5. С. 186.

¹⁷⁰ Там же. С. 186.

¹⁷¹ Семенова Г. С. Указ. соч. С. 80.

¹⁷² Распутин В. Передо мной оживают картины // Сов. Культура. 1974. 23 дек.

шла речь при анализе повестей В.Быкова. По словам Л. Г. Дорофеевой, «в повести «Живи и помни» Распутин, может быть, первым в советской литературе так подробно и психологически точно раскрывает психологию предательства»¹⁷³. Не менее существенно и то, что здесь самой сильной, тревожной и трогательной чертой оказывается трагическая тональность.

По убеждению И.А. Панкеева, повесть «Живи и помни» является трагедией. «Она заключается в том, что во-первых, это именно путешествие вглубь человеческой души, до того уровня, где добро и зло еще не столь явно разделены, чтобы бороться между собой. Во-вторых. И еще: эта новаторская смелая повесть — не только о судьбах героя и героини, но и о соотношении их судьб с судьбой народной в один из драматичнейших моментов истории»¹⁷⁴.

И. Дедков подчеркивал: «Повесть «Живи и помни» дорога своим широким взглядом на трагедию войны и ее страшные повсеместные последствия. Как бы восстановлена еще одна частица миновавшей жизни, народного опыта, извлечен нравственный урок»¹⁷⁵. По словам Г.Л. Нефагиной, «Живи и помни» — «одно из самых пронзительных и трагических повествований об изломанных войной судьбах»¹⁷⁶.

Оценка ситуации, обусловившей идейно-эмоциональную, т. е. модальную направленность содержания данного текста, заставляет еще и еще раз вспомнить о том, что Великая Отечественная война породила неисчислимое количество трагических судеб, приведших к гибели миллионов людей, которые умирали от пуль и снарядов на поле боя, от голода и холода во время блокады и оккупации их родных мест, в многочисленных лагерях смерти на территории Европы. Этот период истории стал одним из тех исключительных испытаний, которые потрясают все уровни народного бытия, глубоко залегают в судьбах и психике не одного поколения и оставляют след навсегда.

¹⁷³ Дорофеева Л.Г. Указ. соч. С. 111.

¹⁷⁴ Панкеев И. А. Указ. соч. С. 60.

¹⁷⁵ Дедков И. Указ. соч. С. 49.

¹⁷⁶ Нефагина Г. Л. Указ. соч. С. 167.

Как явствует из сюжета повести, события, изображенные в ней, происходили в конце 1944 — начале 1945 гг. в небольшом селе, расположенном в Сибири, на берегу Ангары, недалеко от знаменитого озера Байкал. Мужчины отправились на фронт, в деревне остались вдовы и сироты, женщины стали единственной рабочей силой. Они работали в колхозе и на лесоповале. Война переложила на них мужские заботы и обязанности. По словам Н. Н. Котенко, «война внесла свои ужасные коррективы в сами естественные законы и нормы»¹⁷⁷.

Село Атамановка жило повседневными своими заботами, но особо тревожной из них являлось ожидание вестей с фронта и боязнь получить извещение о смерти близкого человека или родственника (в то время такие извещения называли «похоронками»). Еще ранее не досчитались двоих. Они погибли во время финской войны. В 1941 г. на фронт ушли восемнадцать. Петра Луковника на втором году войны отпустили домой из-за болезни, и он через два месяца скончался. Подруга Настены Надька в двадцать семь лет осталась с тремя ребятишками на руках. Живым вернулся только Максим Вологжин. Поэтому драматическая атмосфера и чувство тревоги сопровождали жизнь жителей села Атамановка на протяжении всех военных лет.

В 1944-м году, т. е. уже на исходе войны, указанные чувства дополнились новыми переживаниями, которые возникли из-за того, что в одной из семей, семье Гуськовых, неожиданно объявился сын Андрей, как и все, призванный на фронт. Появился тайно даже для семьи, украдкой пробрался в баню при родном доме, унес оттуда топор, спрятанный в известном ему месте. Об этом узнала жена Настена, потом догадался и отец Михеич. Им стало ясно, что Андрей дезертировал, хотя и не прямо с фронта, а из госпиталя, находившегося в Сибири. Андрей решил после выписки из госпиталя «заехать» домой, зная при этом, что не успеет уложиться в срок, отведенный на обратную дорогу в воинскую часть. Но открыто появиться ни в родном доме, ни в селе он не

¹⁷⁷ Котенко. Указ. соч. С. 82.

может. И он поселяется в лесу, на другом берегу Ангары, в заброшенном становье, где существует один с чувством постоянного страха быть замеченным и опознанным. Поэтому Андрей начинает жить, как преступник, воруя еду, требуя помощи от жены и постепенно превращаясь в дикое существо со звериными привычками. Жена помогает ему, рискуя своей репутацией, даже жизнью.

Перипетии и сложности быта Андрея, конечно, представляют интерес для читателя. Но гораздо важнее как для самого автора, так и для читателя, внутренний мир героя, состояние души его, как они проявляются в мыслях и поступках Гуськова.

Пробыв три года на фронте, Андрей ни разу не вспоминает о товарищах по оружию. Он поглощен думами о том, как выжить. Оказывается, данное чувство, как и обида, одолевало его с самых первых дней войны. Он считал себя несчастным и обиженным от того, что ему надо идти в армию: «невольная обида на все, что осталось на месте, от чего его отрывали и за что ему предстояло воевать»¹⁷⁸. Он был обижен на деревню. Покидая ее, «Андрей смотрел молча и обиженно, он почему-то готов был уже не войну, а деревню обвинить в том, что вынужден ее покидать» [131]; на людей, даже на Ангару, которая течет «спокойно и безразлично к нему, равнодушно не замечая его» [131]. Объясняя такое состояние человека, С. Семенова писала: «Разьедающая их обида питается комплексом счетов с миром, претензий и требований. Источники любви иссякают в сердце, и тогда весь мир им постоянно что-то должен. Его страдание — это страдание свернутой на себе самости вечного подростка, забывшей о солидарности с другими людьми, как будто те в каком-то ином положении»¹⁷⁹. Вспомним один эпизод: «Все ехали шумно, ордой, всюю отдавшись горькому веселью, хорошо понимая, что это последние свободные и безопасные дни» [131]. А «Андрей держался от толпы особняком» [131]. Автор

¹⁷⁸ Распутин В. Г. Живи и помни // Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 1994. С. 131. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

¹⁷⁹ Семенова Г. С. Указ. соч. С. 86.

тщательно подчеркивает обиды Андрея, а читатель понимает, что с нравственностью у него не все в порядке. По мнению Распутина «патриотизм — это не только постоянное ощущение неизбывной и кровной связи со своей землей, но прежде всего долг перед нею, рвание за ее духовное, моральное и физическое благополучие, сверение, как сверяют часы, своего сердца с ее страданиями и радостями»¹⁸⁰. Но Андрей лишен такого нравственного долга как внутреннего закона. Ф. Кузнецов назвал его «природным» человеком¹⁸¹.

Кроме обиды, другое чувство — чувство страха — владело его душой. «К зиме третьего года ясно начал проглядывать конец войны. И чем ближе к нему шло дело, чем больше росла надежда уцелеть — уже не робкая, не потайная, а открытая и беспокойная» [133]. Он верил, что должно же для людей, которые дрались с первых дней войны и выдержали, выйти особое, судьбой данное понимание, должна же смерть от них отступить, раз они сумели до сих пор от нее уберечься. Потому что «на войне, чудился некий спасительный испытательный срок: выжил — живи» [133]. Но на его глазах тысячи и тысячи, жившие той надеждой, гибли день ото дня и будут гибнуть до самой последней минуты.

Этот страх и отчаяние рождают подлость. Андрей, как и герой Рыбак из повести В. Быкова «Сотников», решил перехитрить войну. Пришла в голову ему такая идея: раз не в силах остановить войну, но можно выгадать время. Он решил себя ранить, конечно не сильно, не тяжело. Но к счастью или к несчастью, его ранило и совсем не легонько. Почти сутки он приходил в себя, а когда очнулся и поверил, что «будет жить, утешился: все, отвоевался. Теперь пусть воюют другие. С него хватит, он свою долю прошел сполна» [134]. Андрей поверил, что его или вовсе отпустят домой или хотя бы на побывку. Но этого не происходит и его снова отправляют на фронт. Он впал в отчаяние, «как с карниза, упал в бездонную пропасть». По его логике: «Как же обратно, снова

¹⁸⁰ Распутин В. Что в слове, что за словом? // Распутин В. Г. Собр. соч. В. 3Т. М., 1994. Т. 3 С. 411.

¹⁸¹ Кузнецов Ф. Указ. соч. С. 141.

под пули, под смерть, когда рядом, в своей же стороне, в Сибири?! Разве это правильно, справедливо? Ему бы только один-единственный денек побывать дома, унять душу — тогда он опять готов на что угодно» [135]. «Он боялся ехать на фронт, но больше этой боязни были обида и злость на все то, что возвращало его обратно на войну, не дав побывать дома» [134]. Обида на обстоятельства, на врачей, на все и всех, вызывающая злоба и сожаление отказа от навещания Настены владели им. Они и сыграли решающую роль. Так он совершил роковой выбор. «Будь что будет» [135], «плюнуть на все и поехать, самому взять то, что отняли» [135]. Он не может отказаться от выстроенного плана и желаний, которыми пропиталась каждая клетка его организма. Он сам решил выжить, когда его товарищи еще воюют. Мысль о собственном спасении заглушает чувство долга, ответственности и товарищества. Тем самым он уже отделился от мира людей. Его роковой выбор загнал его в тупик. Великий немецкий поэт Ф. Шиллер когда-то сказал, что лучше страшный конец, чем бесконечный страх. Страх приводит к самым неожиданным результатам.

Обида порождает не только страх и страдание, но и злость. Отправляясь на войну, Андрей с не добрым упрямством вслух пообещал: «— Врете: выживу. Рано хороните. Вот удивите: выживу» [132]. Уже здесь обнаружилась наличие душевной порчи, которая и привела к страшному концу. По словам С. Семеновы, «злоба — это следствие обиды, ожесточенная ее форма»¹⁸². По мнению И.А. Панкеева, «если человек замкнут только на себе, на личном благополучии, то он, коль вдуматься, живет зря, и эта зрящность не проходит незаметно: она нарушает душу, порождая в ней дальнейшие пороки, от зависти до злобности и приспособленчества»¹⁸³. Так наступает духовная гибель Андрея. Сначала он начал воровать, забирая рыбу из чужих снастей. Как казалось бы, «еще совсем недавно он и подумать не смел, что способен позариться на чужое» [163], «такую работу <...> сам называл пакостью» [185]. Но сейчас он

¹⁸² Семенова С. Указ. соч. С. 87.

¹⁸³ Панкеев И. А. Указ. соч. С. 64.

уже неспособен распознать пакость. Воровство даже доставляет ему некоторое порочное удовольствие.

Спасаясь от волка, он постепенно привык к тому, что сам начал завывать по-волчьи. Гуськов злорадно думал, что умение выть «пригодится добрых людей пугать» [164]. Далее, «когда становилось совсем тошно, он открывал дверь и, словно бы дурачась, забавляясь, пускал над тайгой жалобный и требовательный звериный вой. И прислушивался, как все замирает и стынет от него далеко вокруг» [164].

Одно преступление тянет за собой другое. Когда на глаза ему попала корова с маленьким теленком, он пытался отогнать телка от матери, но она отогнать не давала, и тогда «злость у человека перешла в ярость» [250]: он поймал теленка, душа его, поволок в лес, привязал к осине и на глазах у измученной коровы «ударил его обухом топора по подставленному лбу, и голова, чуть хмыкнув, повалилась и повисла на ремне» [251]. В убийстве теленка проявилось нечто антиприродное, нечеловеческое.

Андрей испытывал злорадное удовольствие от того, что нашел в тайге сокрытую от глаз пещеру: «О такой находке он и не мечтал. Еще не зная, как и зачем, он уже верил, что эта запазуха ему пригодится» [161].

Однажды в «Литературной газете» В.Г. Распутин признался, что «... теперь, по прошествии определенного времени, едва ли я стал бы писать в «Живи и помни» те картины «озверения» Гуськова, когда он воет волком или убивает теленка, — слишком близко, на поверхности по отношению к дезертиру это лежит и опрощает, огрубляет характер»¹⁸⁴. Необходимо глубже проникнуть в систему мотивов, определяющих поведение героя. А в поведении главное — не внешнее озверение героя, а его движение к предательству. В одной из бесед по поводу своей повести Распутин заметил: «Человек, хотя бы раз ступивший на дорожку предательства, проходит по ней до конца»¹⁸⁵. Этот аспект особенно

¹⁸⁴ Распутин. В. Не мог не проститься с Матерой // Литературная газета. 1977 г. 6. марта.

¹⁸⁵ Распутин. В. Передо мной оживают картины // Сов. Культура. 1974 г. 23 дек.

важен в изображении человека во время войны, хотя и не только. Дело в том, что ступив на такой путь, человек обрекает на горе других людей.

Так и Андрей, тайком вернувшийся домой, вынужденный прятаться, скрываться, вовлекать в неестественный способ существования своих родных, в первую очередь жену Настену. При этом, ясно, что в общении с женой им движет не любовь, не жажда семейного счастья, а лишь желание спастись. Он сам знает, «если хочешь жить, надо объявиться Настене, больше некому. Один он пропадет» [140]. Настена для него стала единственной связью с людьми.

От жены Гуськов требует беспрекословного подчинения и обрекает ее на страдания. В первой, после трех лет разлуки, встрече с женой он требует: «— Молчи, Настена. Это я. Молчи» [125]. «Вот что я тебе сразу скажу, Настена. Ни одна собака не должна знать, что я здесь. Скажешь кому — убью. Убью — мне терять нечего. Так и заполни. Откуда хошь достану. у меня теперь рука на это твердая, не сорвется» [126]. Не рука у него твердая, а душа. Сейчас для него все враги, даже своя жена. Он воспринимает ее, как добытчика, помощника, спасителя.

В последней встрече Настена пыталась уговорить его выйти и повиниться. «Может, не будем так, выйдем. Я бы с тобой куда угодно — куда тебя, туда и я. Так я больше не могу. И ты не можешь, ты посмотри на себя, какой ты стал, что ты со мной сделал? Кто тебе сказал, что расстреляют? Война кончилась...» [283]. А услышав это, он то угрожает самоубийством, то упрекает в том, что она якобы хочет его смерти. Такой Гуськов уже не может вызвать никаких иных чувств, кроме ненависти, презрения и отвращения. По словам А. Овчаренко, «в Андрее уже не осталось ничего от человека»¹⁸⁶.

Во всем этом сказывается предельный эгоизм героя. В.А. Сухомлинский называл такой эгоизм, «первопричиной рака души», а М. Горький — «родным отцом подлости». У него отсутствует чувство ответственности перед собой и людьми. Для него граница между нравственным и безнравственным это

¹⁸⁶ Овчаренко А.И. Новые герои – новые пути. М., 1977. С. 400.

смутное и неопределенное понятие. Как заметил А. Овчаренко, «микроб индивидуализма в характере героя»¹⁸⁷. По замечанию Л.Г. Дорофеевой «Андрей в своих поступках, мыслях исходит из установки на себя»¹⁸⁸. Андрей живет в своем эгоистически замкнутом мире, с неразвитым чувством ответственности, стремясь выжить любой ценой.

Писатель пытается задуматься над тем, откуда у Андрея такой характер. По мнению С. Семеновы, вся эта натура идет «от матери, и от сложности народной судьбы в годы раскола и борьбы»¹⁸⁹. Мать Андрея привезла с собой в Атамановку из-под Братска особый цокающий, шипящий выговор, над чем подсмеивались всю жизнь. «Она злилась и не умела скрыть свою злость, а потому сторонилась людей, старалась остаться одна» [217]. Такая же склонность к одиночеству и к отчуждению от людей характерна для ее сына. Кроме того, его дядя, младший брат матери, служивший у Колчака, скрывался от революционного правосудия у них в подполье. «Это было, похоже, самое первое, изначальное, смутное и обрывистое воспоминание Андрея, которому тогда исполнилось пять лет, — воспоминание о том, как чужие бородатые люди увели, вытащив из подполья, дядю» [217]. История с дядей — как пророчество для него самого, будто в вещем сне он увидел картину, которая его ждет. Может быть, не случайно деревня Атамановка когда-то называлась Разбойниковым, потому что ее жители в старые годы занимались грабежом «идущих с Лены золотишников» [121]. И в момент крутого испытания в Андрее словно проснулись инстинкты взрастившей его среды»¹⁹⁰, — таково суждение Н. Тендитник.

Гуськов постоянно оправдывает себя, ищет смягчающие обстоятельства своему дезертирству. Он хочет переложить вину на «рок», перед которым бессильна «воля», не хочет нести ответственности за свои поступки, за свое

¹⁸⁷ Овчаренко А.И. Новые герои – новые пути. М., 1977. С. 398.

¹⁸⁸ Дорофеева Л.Г. Указ. соч. С. 113.

¹⁸⁹ Семенова Г. С. Указ. соч. С. 87.

¹⁹⁰ Тендитник Н. С. Ответственность таланта (О творчестве Валентина Распутина). Иркутск, 1978. С. 61-62.

преступление и всеми силами пытается прикрыться «судьбой». «Я ж не власовец какой-нибудь, что против своих двинулся, я от смерти отступил. Неужто не зачтется?» [225]. Он чаще предъявляет счеты к миру, к людям и судьбе. «Это все война, все она, — снова принялся он оправдываться и заклинать» [225]. «Андрей Гуськов понимал: судьба его свернула в тупик, выхода из которого нет. И то, что обратной дороги для него не существовало, освобождало Андрея от излишних раздумий» [129]. «От судьбы <...> не уйдешь, — отозвался наконец он. — Хошь делай заделайся поперек ей, а она на своем поставит <...> это же она меня с войны сняла и сюда направила» [191]. Но ведь судьба и обстоятельства не освобождают человека от ответственности.

Известие о ребенке, которого носила его жена, не стало источником счастья и радости, а послужило оправданием своего предательства, желания остаться живым. Он считает, что не зря сбежал с фронта: «Это ж все — никакого оправдания не надо. Это больше всякого оправдания <...> это ж кровь моя дальше пошла» [181]. Так он изначально думал о себе, и только о себе. Никакой мысли о жене, о том, что теперь ей делать, каково ей теперь; как относятся к ней односельчане. Ведь все знают в деревне, что «Андрея она уже четыре года в глаза не видела». Но он считает, что все это к нему не относится, судьба жены его не волнует, а, наоборот, он «теперь чувствовал себя гораздо уверенней, словно получил вдруг какие-то особые права на свое присутствие здесь <...>». Он думал и не думал о том, что отец обязательно спросит у Настены, где ружье, и ей надо будет что-то отвечать; мать заметит беременность, и надо будет как-то объяснять. Как уже сказано, близость конца войны вызвала у него губительный страх, а этот страх оказался для Андрея сильнее чувства долга перед родиной и людьми.

Помимо того, он начисто лишен чувства вины, свойственной нормальному человеку. Он позволил себе быть свободным от общества, от долга, от людей. Но как писал Распутин, «свобода не препятствует извращению

психики человека, опошлению его эстетического вкуса, снижению моральных критериев, не может пониматься иначе, как вседозволенность, что с истинной духовной свободной ничего общего не имеет. Результатом таких свобод является духовно укороченный человек»¹⁹¹.

По поводу дезертирства Андрея в литературе высказывались разные суждения. Одни критики считали, что дезертирство Андрея Гуськова было неожиданным, во всяком случае, не запланированным. «Гуськов не рассчитывает, не надеется даже остаться живым, надежда эта, желание выжить появляется значительно позже — вместе с уверенностью в скорой победе...», «страх смерти, когда войне подходит конец, желание повидаться со своими, когда они так близко, обида на врачей, разрушивших эти планы, предчувствие неминуемой гибели» — это все доказывает, что его дезертирство было неожиданным. По мнению того же автора, «человек в данном настроении, в состоянии обреченности более подвержен опасности; в нем ослабевает самоконтроль, тормозится реакция»¹⁹².

А. Овчаренко отмечал, что Андрей неплохой солдат. «За три года Гуськов успел повоевать и в лыжном батальоне, и в разведроте, и в гаубичной батарее. Ему довелось испытать все: и танковые атаки, и броски на немецкие пулеметы, и ночные лыжные рейды, и изнуряюще долгую, упрямую охоту за «языком». Гуськов не привык, да и не мог привыкнуть к войне, он завидовал тем, кто в бой шел так же спокойно и просто, как на работу, но и он, сколько сумел, приспособился к ней — ничего другого ему не оставалось. Поперек других не лез, но и за чужие спины тоже не прятался. Среди разведчиков Гуськов считался надежным товарищем, его брали с собой в пару, чтобы, подстраховывать друг друга, самые отчаянные ребята. Солдаты ценили его за силушку - коренастый, жилистый, крепкий, он взваливал оглушенного «языка» себе на горбушку и тащил, не запинаясь, в свои окопы» [181]. По мере приближения конца войны,

¹⁹¹ Тендитинк Н. С. Ответственность таланта (О творчестве Валентина Распутина). Иркутск, 1978. С. 167.

¹⁹² Котенко. Н.Н. Указ. соч. С. 60.

желание выжить овладело Андреем, а с этим желанием усиливается страх смерти. «Он не был заражен какими-либо страшными пороками, не страдал ни жаждой накопительства, ни честолюбием, не пьянствовал, не дебоширил, считался хорошим работником, знал землю и умел с ней обращаться. И не случись войны, может быть, прожил бы свою жизнь, оставшись в памяти людской незапятнанным» «сложись для него обстоятельства иначе, он, этот «микроб индивидуализма», может, так никогда бы и не пробудился».¹⁹³

Другие критики, наоборот, полагают, что дезертирство Андрея было задуманным. Об этом писали И. Тарасевич в «Литературной газете» от 29 сентября 1976 года, И. Богатко в «Литературной России» от 30 июля 1976 года. По словам О. Салынского, «причина преступления Гуськова заключается не в его трусости, а в нравственной ущербности иного рода: у Гуськова начисто отсутствует понятие общественного долга»¹⁹⁴. По убеждению А. Бочарова, «не в том вина Андрея, что захотелось ему уйти в «самоволку», — повидать семью, а в том, что сбился он с народного пути, захотел минуть общенародную долю».

Таким образом, одни подчеркивали силу обстоятельств, толкнувших Гуськова на ложный путь, другие — его личные качества, т. е. отсутствие воли и нравственного чувства. Очевидно, что то и другое тесно связано, но все-таки «человек должен постоянно делать себя человеком, его жизнь есть непрекращающаяся попытка быть тем, кто ты есть, а не тем, кем вынуждают быть внешние обстоятельства. Герои Распутина выявляют свою сущность чаще всего в экстремальных, пограничных ситуациях»¹⁹⁵.

Как бы отвечая на эти споры, Распутин сказал о своем герое: «Андрей — это сложный, неоднозначный образ. Я вообще не понимаю некоего арифметического разделения людей на положительных и отрицательных. Моя Настена, какой я ее видел, не могла бы полюбить такого человека, характер

¹⁹³ Овчаренко А. И. Указ. соч. С. 399.

¹⁹⁴ Салынский О. Дом у дороги. Вопросы литературы. 1977. № 2. С. 19.

¹⁹⁵ Нефагина Г. Л. Указ. соч. С. 172.

которого можно было бы обрисовать одними черными красками»¹⁹⁶. В одном из интервью, говоря о нравственной неделимости человека, одинаковой обусловленности его поведения в повседневной жизни и в критических ситуациях, в отношении Гуськова Распутин добавил: «обстоятельства помогли»¹⁹⁷. По словам А.Ф.Лапченка: «при всей обусловленности человеческой судьбы обстоятельствами, социальными, историческими или иными причинами в течении и развитии конкретной человеческой жизни наряду с закономерным имеет место и случайное. Такое художественное решение проблемы судьбы с учетом диалектики случайного и закономерного характерно для современной социально-философской прозы»¹⁹⁸.

В.В. Компанеец считает, что критики сосредоточили чрезмерно большое внимание на сугубо отрицательных качествах Андрея, игнорируя позитивные свойства его души. Он тоже страдает от раздвоенности, поэтому его следует отнести к трагическим героям. По мнению исследователя, «В. Распутин раскрывает путь к предательству не сверхчеловека, а самого обычного, среднего представителя народной массы. И для писателя, думается, принципиально важное значение имеет изначальная обычность, невыделенность героя, взятого из гущи крестьянской жизни»¹⁹⁹.

Как писала С. Семенова, «Андрей — искалеченная душа, жертва своего характера, своего отношения к жизни, своего «выбора», погубившего и жену, и ребенка, и его самого. Но он же и жертва, жалкая жертва войны».

По убеждению М.Я. Ермаковой²⁰⁰, Андрей не является ни трагическим героем, ни жалкой жертвой войны. Сравнивая данного героя с героями Достоевского, исследователь отмечает, что Раскольников мучился от сознания совершенного преступления, что в финале намечалось воскресение героя, его

¹⁹⁶ Распутин В. Г. Передо мной оживают картины // Советская культура. 1977. 23 дек. № 103. С. 6.

¹⁹⁷ Распутин В. Народна младеж, 1977. 9 июля.

¹⁹⁸ Лапченко А.Ф. Человек и земля в русской социально-философской прозе 70-х годов. Ленинград. 1985. С. 27.

¹⁹⁹ Компанеец В.В. Русская социально-философская проза последней трети XX века. М.: Флинта Наука. 2010. С. 90.

²⁰⁰ Ермакова М. Я. Традиции Достоевского в русской прозе. М., 1990. С. 112.

нравственное переживание и любовь к Соне. Но любовь Настены и Андрея не дала никому счастья и не воскресила его душу.

Казалось бы, его можно отнести к мученикам, каковых много было в 20-м веке, в силу того, что они вовлекались в бессмысленные и жестокие войны. Но Андрей не похож на мучеников, которые погибали в то время на полях сражений и в лагерях смерти. Он сам оказывается причиной муки и страданий своих родных — сначала жены, а потом отца и матери. Отцу Андрея Михеичу уже шестьдесят пять лет. С тех пор, как потерялся Андрей, он сильно постарел и ослабел. У него был измученный, безнадежный вид, когда не взбадривают ни сон, ни отдых. Он стал чураться людей. «Возвращаясь домой, он так дома и пристывал, все реже и реже выходя к старикам покурить и поговорить. И даже когда заходили к нему, он больше отмалчивался. У него появилась привычка в разговоре кивать головой, словно соглашаясь с тем, что говорят, а скорей всего — чтобы меньше говорить самому» [143]. Он стал задумчивым. Он мог совсем один кивать, глядя перед собой неподвижными, безжизненными глазами.

Его смутные подозрения постепенно сменяются уверенностью в том, что сын — здесь. И важнейший знак его возвращения для Михеича — беременность Настены. Он просит невестку свести его с сыном: «Дай один только и в последний раз увидаться. Хочу я спросить его, на что он такое надеется. А? Не говорил он тебе? Че ж он мою седину позорил? Откуль он взялся? У нас в родове всякие бывали, но он первый ... первый...— сморщившись, словно припоминая и не припомнив, Михеич слабо покачал головой. — А че с тобой сотворил... ты-то маленькая, че ли, не могла сказать ему?» [290]. В этом разговоре Михеича с Настеной отражено его душевная страдание. Он мучится не меньше, чем Настена. Величайшее горе и унижение принес ему свой сын Андрей. Поэтому трагедия Андрея не потрясает читателей, а ужасает, заставляя думать, до каких пределов доходит человек, дрожа за свою жизнь.

Попутно нельзя не напомнить, что по признанию людей, участвовавших в войне, под пулями страх испытывали все, но это не заслоняло чувства ответственности и необходимости бороться с иноземным врагом и тем самым помогать своим близким, своей стране и самому себе: недаром и столь символичное значение у заглавия повести — «Живи и помни».

Память для Распутина — это основополагающая категория, которая составляет человеческую личность, опора нравственности, она имеет универсальное значение. В «Последнем сроке» В. Распутин, по словам Ю. Селезнева, судит детей Анны за то, что они «потеряли что-то незаметное и незаменимое, без чего и их «право», и сама их жизнь превратились в заведенные — лишь бы не хуже, чем у других, лишь бы чего не подумали...»²⁰¹. А в «Живи и помни» он показал последствия, к которым приводит в критической ситуации утрата этих незаметных, но необходимых человеку свойств. «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни».

Настоящим трагическим героем являются жена Гуськова — Настена. Говоря об истории создания повести «Живи и помни», В. Распутин не раз подчеркивал, что «в его воображении прежде всего возник чистый и прекрасный женский характер, поставленный в неразрешимое, истинно трагическое положение»²⁰². Как отметила О.А. Дашевская, именно «женские образы в повестях 1970-х годов воплощают нравственную устойчивость, непреклонность, силу духа и милосердие, и в этих своих свойствах они противопоставлены «мужским» героям, выражающим более ограниченное и эгоистическое начало»²⁰³. Русские женщины Распутина — носительницы нравственных ценностей народа. Всем им присущ твердый дух, чувство огромной ответственности за происходящее, чувство вины без вины, осознание своей слитности с миром, как человеческим, так и природным. По словам И.

²⁰¹ Селезнев Ю. Вечное движение (искания современной прозы 60-х-начала 70-х годов). М., 1976, С. 133.

²⁰² Цит по: Семенова С. Валентин Распутин. М., 1987. С. 80.

²⁰³ Дашевская О.А. В. Распутин и Г. Айги: поэтико-философские константы картины мира // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения: междунар. Науч. Конф., посвящ. ...Вып. 9: «Отцы» и «дети» в русской литературе XX века. С.36.

Винниковой, «глубинными истоками своего характера, внутренней целостностью и крепостью Настена сближается с замечательными образами русских женщин»²⁰⁴.

Прототипом Настены для Распутина было не конкретное лицо, а то «представление о русской женщине, какой она была и какую хочется знать не только по воспоминаниям, — женщине доброй, преданной, самоотверженной и готовой к самопожертвованию. О женщине, которая по своему пониманию жизни не может сказать: ты виноват, а я нет — в которой это сознание вины за другого, как своей собственной, существует постоянно»²⁰⁵. Как говорил еще Достоевский: «Есть женщины, которые точно сестры милосердия в жизни. Перед ними можно ничего не скрывать, по крайней мере, ничего, что есть больного и уязвленного в душе. Кто страдает, тот смело и с надеждой иди к ним и не бойся быть в тягость, затем, что редкий из нас знает, насколько может быть бесконечно терпеливой в любви, сострадании и всепрощении. Целые сокровища симпатии, утешения, надежды хранятся в этих чистых сердцах, так часто тоже уязвленных, потому что сердце, которое много любит, много грустит, но где рана бережливо закрыта от любопытного взгляда, затем что глубокое горе всего чаще молчит и таится. Их же не испугает ни глубина раны, ни гной ее, ни смрад ее: кто к ним подходит, тот уж их достоин; да они, впрочем, как будто и родятся на подвиг»²⁰⁶.

В отличие от Андрея Настена полна любви, доброты и веры в людей вообще и в человека как носителя добрых начал. Ее сиротское детство не ожесточило ее, она никогда не жалуется на судьбу, на людей, на все, что случилось с ней.

Ее детство выработало в ней привычку к терпению. В голодный тридцать третий год шестнадцатилетняя Настена схоронила мать. — Отца убили еще «в первый смутный колхозный год» [121]. Спасаясь от голодной смерти, вместе с

²⁰⁴ Винникова И. Судьба и долг. // Волка. 1976. № 4. С. 180.

²⁰⁵ Распутин В. Не мог не проститься с Матерой // Лит. газ. 1977. 16. марта.

²⁰⁶ Цит. по: Первалова. С. В. Повести В.Г. Распутина: Атор и Герои. Волгоград. 2000. С. 53.

малолетней сестренкой, пошла с протянутой рукой по миру, просить кусок хлеба. Потом, ради того же куска хлеба, стала гнуть спину на теткинскую семью. Ей пришлось узнать много, натерпеться горя. Поэтому без раздумий решила выйти замуж: «кинулась в замужество, как в воду» [122]. «В обычае русской бабы устраивать свою жизнь лишь однажды и терпеть все, что ей выпадает» [123]. После замужества Настена просто «из работниц попала в работницы, только двор другой» [122]. Ей пришлось выносить несправедливые упреки свекрови, «не схватиться и не разругаться с ней» [123]. Бездетность и уверенность в своей порче заставили ее терпеливо относиться ко всем жизненным трудностям, но она нетерпимо относится к тому, что противоречит веками устоявшимся этическим нормам народной жизни.

В отличие от Андрея, чувство невольной вины присуще ей, как и многим крестьянским женщинам. В повести «Последний срок» у старухи Анны перед смертью возникает последнее желание — увидеть своих детей, сказать им прощальные слова, услышать их голоса. Но не желая еще признать тщету этого ожидания, в конечном итоге «она готова была винить <...> не дочь, а себя, <...> ей все время казалось, что она потеряла их сама, по своему недосмотру»²⁰⁷. Узнав о предательстве мужа, Настена признает эту беду, как свою, и считает, что в преступлении мужа есть доля ее вины. «Раз ты там виноват, то и я с тобой виноватая. Вместе будем отвечать. Если бы не я — этого, может быть, и не случилось бы. И ты на себя одного вину не бери <...> плохо, значит, я тебя остерегала. Или не верил ты мне, раз не выдержал, или не хватило на себя моей заботы <...>» [202] «А может, она тоже повинна в том, что он здесь, — без вины, а половина? Не из-за нее ли больше всего его потянуло домой? <...> он перед отцом и матерью не открывался, а перед ней открывался. И, может, смерть оттянул, чтоб только побыть с ней. Тут от чужого, будь он трижды нечистый, просто не отмахнешься, а он свой, родной <...> Их если не бог, то сама жизнь соединила, чтоб держаться им вместе, что бы ни случилось, какая бы беда ни

²⁰⁷ Распутин В. Г. Последний срок // Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. М., 1994. С. 231.

стряслась» [159].

Ее подруга Надька, потеряв мужа, тоже чувствует свою вину — «малой каплей не знает, в чем она, эта вина, не понимает, как можно было помочь Вите, но чувствует и мучается» [178]. «Испокон, наверно, баба маялась этой загадкой, пыталась открыть эту тайну, не надеясь только на удачу, и впустую: век от века каждая обходилась своим чутьем, слепым, страстным и неуверенным заклинанием, и если его не хватало, изводилась все от той же вины» [178]. Настена верила, что-то тут есть, что зависит и от бабы, и сумела уверить себя в том, что «в судьбе Андрея, с тех пор как он ушел из дому, каким-то краем есть и ее участие. Верила и боялась, что жила она, наверно, для себя, думала о себе и ждала его только для одной себя. Вот и дождалась: на Настена, бери, да никому не показывай <...> что бы с ним теперь ни случилось, она в ответе» [178]. Она не только верила и нашла доказательство: ей и Андрею снился одинаковый сон. Она считает, что они неделимы. «Сны героев в повести «Живи и помни», как и в других повестях Распутина, несут большую смысловую, психологическую нагрузку, отражая состояние героев и подготавливая читателя к дальнейшему восприятию тончайших оттенков психологического состояния, события»²⁰⁸.

Но одновременно она чувствует вину и перед раненым фронтовиком Максимом Вологжиным, перед голодными и осиротевшими деревенскими ребятами, перед овдовевшей своей подругой Надькой, перед всем народом, воюющим за Отечество. Все эти чувства сконцентрировались на отношении к Андрею.

Андрей сделал роковой выбор, для того, чтобы выжить любой ценой, тем самым освободился от нравственного закона. Но у Настены нет выбора. Конечно она могла бы, догадавшись о возвращении мужа, избегать встреч с ним; могла бы прогнать его и уйти из этого места, исчезнуть из его жизни; могла бы выдать его и обрести душевный покой; могла бы уйти с мужем в безопасное место начать «новую» жизнь. Но все это в ей голову не проходило.

²⁰⁸ Котенко. Н.Н. Указ. соч. С. 78.

Ее нравственность не разрешила ей так вести себя. Чувство благодарности, чувство любви-заботы, любви-самопожертвования к мужу и чувство невольной вины руководят ею. Она думает: «Как же теперь от него отказаться? Это совсем надо не иметь сердца, вместо сердца держать безмен, отвешивающий, что выгодно и что невыгодно» [159]. Она считает себя причастной к судьбе мужа, добровольно берет на себя часть его тяжелого груза, разделяет вину мужа, помогает ему укрыться и выживать.

Ею тоже движет не страстная любовь, свойственная таким героиням Достоевского, как Катерина Ивановна из «Братьев Карамазовых» или Настасья Филипповна и Аглая из «Идиота», а любовь-забота, любовь-самопожертвование, как у Сонечки Мармеладовой из романа «Преступление и наказание». С самого начала она мечтала «отдавать больше, чем принимать, — на то она и женщина, чтобы смягчать и сглаживать совместную жизнь, на то и дана ей эта удивительная сила, которая тем удивительней, нежней и богаче, чем чаще ею пользуются» [198]. Настена постоянно думала о своем муже. Она не может отказать Андрею в помощи и сейчас и ради этого идет на обман родных и всех окружающих. Ей пришлось против своей воли лукавить, врать и даже воровать, боясь каждого случайного взгляда и слова родителей Андрея и односельчан. Более того она идет на риск быть униженной а, может быть, и наказанной. Она знает, что сейчас жизнь мужа зависит от нее и физически и духовно. Она добровольно принимает на себя ответственность. Узнав о победе, она боялась того, что Андрей может не выдержать и что-нибудь с собой сотворит. Постаралась встретиться с мужем, чтобы успокоить его и успокоиться самой.

Она любила его жалея и жалела, любя. У ней явно возникают противоречивые чувства к Андрею: чувство жалости и отвращения, нежности и брезгливости. В день победы она думала об этом с неожиданной злостью, потому что именно из-за него она не имела права, как все, порадоваться победе.

«Осуждая его временами до злости, до ненависти и отчаяния, она в отчаянии же и отступала: да ведь она жена ему. А раз так, надо ли полностью отказываться от него, петухом вскочив на забор: я не я и вина не моя, — или идти вместе с ним до конца хоть на плаху» [263].

В сложном отношении к мужу Настена часто склонялась к жалости и даже сочувствию. В этом был как бы ее личный семейный долг.

Но в своем мучительном состоянии раздвоенности и горя, она оказалась отделенной от людей, отгороженной от них своей тайной.

В долгожданный день победы вся деревня взыграла. «Бабы, бросаясь друг к другу, закричали, заголосили, вынося на люди и счастье, и горе, и вмиг отказавшее, надсадившееся терпение; забегали, засновали ребятишки <...>» [252]. Душа Настены, возликовав, жаждет общения. Но «что-то удерживало, наговаривало, что это не ее день, не ее победа, что она к победе никакого отношения не имеет. Самый последний человек имеет, а она нет» [252]. Она чувствует горечь, боль, печаль и обиду. «Что я, не работала всю войну, не старалась? Меньше других силушки отдала, чтоб наступил этот день?» [255]. Конечно нет. Во имя победы она со всеми самоотверженно не разгибая спины, трудилась четыре года. А ей теперь стыдно перед ними. На собрании Настена тыкалась в людей то смутно и виновато улыбаясь, то хихикая, как ненормальная. В этот день она как-будто поражена редкой душевной болезнью. «Чувства ее, привыкшие к жизни простой и понятной, надорванные, задерганные лихорадочной пляской, толкающей то плакать, то смеяться, то радоваться, то замирать от жути и страха, а то вовсе растерявшиеся и загнанные, — чувства ее отказали ей. Ей казалось, этот день — ее последний, когда может быть вместе с людьми, завтра она останется «одна, совсем одна, в какой-то беспросветной глухой пустоте» [258]. Она никогда не мыслит себя вне людей, среди которых выросла. Раньше, чтобы успокоиться, держалась людей, а теперь без них ей стало легче. «Боль в душе притупилась, но дышалось почему-

то со стоном — жалобно и горько» [178]. «Все чаще Настене представлялось, что ее силой затягивает в какую -то узкую горловину и будет затягивать до тех пор, пока можно дышать» [264].

Беда заключается в том, что она не может сказать правду — правда о том, что ее муж в лесу, что она именно от него ждет ребенка, а кроме того, у нее нет никакой надежды на сочувствие ни свекрови, ни соседей. Свекровь изгоняет ее из дома. Окружающие, видя ее беременной, судными, любопытными, подозрительными взглядами смотрят на Настену.

Ни один человек, даже Лиза Вологжина, которую Настена считала своей подругой, не подбодрил: «мол, держись, плюнь на разговоры, ребенок, которого ты родишь, твой, не чей-нибудь ребенок, тебе и беречь его, а люди, дай время, уймутся» [293]. Наоборот, все начали сомневаться, в том числе Лиза, подозревая, не замешан ли тут Максим. Катерина, жена Нестора, тоже косилась на нее. А Агафья Сомова следила за ней на реке. Их поведение нанесло Настене, которая безмерно устала от душевного страдания, жестокий удар.

Настена знала, что с бабами как-то обойдется, но хуже было, когда намекали, как Иннокентий Иванович, на что-то близкое к правде. «Все кругом стало немило. Все казалось чужим, направленным против нее, высматривающим каждый ее шаг, подслушивающим каждую мысль. Она шевелилась, чтобы не застыть, не обмереть окончательно, выходила на работу, говорила какие-то слова, когда спрашивали, но о чем говорила, какую работу исполняла, где была, сразу же забывала. Ночами она почти не спала, изнываясь тяжелой, горькой болью, когда ни в чем нельзя было отыскать спасения, а при свете не отличала утра от вечера — заблудилась, закружилась, заплелась» [294].

У Настены остался один смертельный страх — что будет с ее ребенком? Это ее единственная надежда. Как бы не решил Андрей, все равно на ее ребенка падет слава, от которой больше всего она хотела его уберечь: «ходил де в свою пору слух, что отец ему — бегляк с войны. И ничем эту славу не вытравить; так

устроен человек, что скажи ему, будто кто-то рожден от самого дьявола, он поверить не поверит, но про дьявола не забудет и даже найдет сотню доказательств: от него, от нечистого. Стало быть, и ребенок родится на стыд, с которым не разлучится ему всю жизнь. Грех родительский достанется ему, суровый, истошный грех, — куда с ним деваться» [295]. Эта неуступная мысль преследовала ее. Она потеряла последнюю надежду. Усталость перешла в желанное, мстительное отчаяние. Ничего ей больше не хотелось, ни на что не надеялась, в душе засела пустая, противная тяжесть.

Вместе с этими чувствами пришел стыд, который является одним из проявлений нравственного самосознания: «Стыдно <...> почему так истошно стыдно и перед Андреем, и перед людьми, и перед собой? Где набрала она вины для такого стыда?» [295] Ей стыдно перед людьми, потому что она чувствует вину, она предала большую правду; стыдно перед Андреем, потому что думает, она не смогла спасти его и уговорить обвиниться. Даже она испытывает чувство стыда перед собой. Она не смогла совместить ей дорогие противоположные связи, не смогла спасти своего ребенка. «Нет, сладко жить, страшно жить, стыдно жить» [301]; «стыдно <...> всякий ли понимает, как стыдно жить, когда другой на твоём месте мог быть прожить лучше? Как можно смотреть после этого людям в глаза <...>» [302]. Чувство стыда, которое по мнению самого писателя, находится рядом с чувством совести и ответственности, приводит Настену к мысли об уходе из жизни.

При этом, раньше она считала, «человек должен умирать непременно на земле, когда под ногами привычная твердь» [268]. Но в конце концов ей пришлось уходить из этого мучительного мира, именно плывя по Ангаре. Стремясь предупредить Андрея о том, что его ищет милиция, она переправляется на лодке через Ангару.

«Опершись коленями в борт, она наклоняла его все ниже и ниже, пристально, всем зрением, которое было отпущено ей на многие годы вперед,

вглядываясь в глубь, и увидела: у самого дна вспыхнула спичка.

— Настена, не смей! Насте-о-на! — услышала еще она отчаянный крик Максима Вологжина, последнее, что довелось ей услышать, и осторожно перелилась в воду.

Плеснула Ангара, закачался шитик, в слабом ночном свете потянулись на стороны круги. Но рванулась Ангара сильнее и смяла, закрыла их — и не осталась на том месте даже выбоинки, о которую бы спотыкалось течение» [302].

По словам Г.Л. Нефагиной, «трагическая невозможность нарушить как общественный, так и семейный долг, характерная для русской женщины, приводит Настену к единственно возможному выбору смерти как свободы»²⁰⁹. Смерть для Настены оказывается единственным выходом из тупика, способом освобождения от груза неправды, отчаяния, отъединенности от общественной судьбы, обретения свободы.

Критики по-разному оценивали гибель Настены. Одни воспринимали эту гибель как наказание Андрею, как «кару» предателю, как высший суд «над дезертирством и над самой собой, над своей бабьей, женской слабостью и жалостью, над своей любовью к недостойному человеку»²¹⁰.

Встречались и такие, кто обвинил Настену в том, что она не донесла на мужа, а наоборот, всячески поддерживала его и материально и морально. Ее судьба, якобы не способна вызвать сострадание. Даже А. Г. Бочаров готов был поддержать подобную точку зрения. «Жалеет Настену и автор — за терпение, за верность, за совесть. Пожалеет ее и мы. Но пожалеем как заблудшую душу, душу безвинную: заблудшая от невинной отличается тем, что первая не смогла найти правильный выход, а для второй не было выхода. Такую безвинную вину чувствовали вдовы за гибель мужей, а Настена помогла неправому делу — и не снять с нее вины. Простить можно, поскольку

²⁰⁹ Нефагина Г. Л. Указ. соч. С. 164.

²¹⁰ Кузнецов Ф. Указ. соч. С. 138.

исстрадала она свой грех, но снять нельзя»²¹¹.

В.Е. Хализев отметил, что гибель Настены сопряжена «с фатальной незащищенностью людей от идущих извне недобрых к ним стихий»²¹².

Поэтому гибель Настены и является истинной трагедией, что отнюдь не противоречит идее нравственности. С такой оценкой согласны практически все исследователи произведения. «Совестливость Настены чутка и умна, она идет даже глубже рационально нравственного уровня»²¹³, — пишет С. Г. Семенова. По словам О. А. Дашевской, «Настена — вариант женщины, сохранившей отзвуки и отсветы богородичности, она воплощает, прежде всего, природно-родовое начало (переживает отсутствие ребенка), ждет мужа (защитника), спасителя воина в традиционном смысле»²¹⁴. По мнению Н. Н. Котенко, «образ Настены — этический центр повести. Обращаемся к Настене, как к личности, наделенной чертами нравственного идеала»²¹⁵. З.Г. Османова добавляет, что «Настена нравственно поднялась своей гибелью на недостижимую для Андрея высоту»²¹⁶. С точки зрения И. Дедкова, «трагедия Настены дает повести большой живой смысл и нравственную энергию»²¹⁷. С точки зрения С. П. Залыгина, «Трагедия Настены — это не только личная, но и глубоко общественная, социальная трагедия, поскольку к ней не остается безучастным ни один житель Атамановки, поскольку все они, эти жители, становятся как бы одним, тоже главным действующим лицом повести»²¹⁸. М. Пьяных утверждает, что Настена — подлинная трагедийная героиня: «Она приняла на себя позор мужа, но пережила его как свою собственную трагическую вину перед людьми. Не имея возможности быть открытой и правдивой перед людьми, Настена не только казнит себя совестью, но и обрывает сама свою жизнь, а вместе с ней и

²¹¹ Бочаров А. Требовательная любовь. М., 1977. С. 164.

²¹² Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2009. С. 117.

²¹³ Светлана Г. С. Указ. соч. С. 91.

²¹⁴ Дашевская О.А. Указ. соч. С.36.

²¹⁵ Котенко. Н.Н. Указ. соч. С. 67.

²¹⁶ Османова З. О взаимосвязи и взаимовлиянии литератур народов СССР. // Литература в школе. М., 1976. № 1. С. 9.

²¹⁷ Дедков И. Возрождение к себе // Наш современник. М., 1975. № 7. С. 184.

²¹⁸ Залыгин С. Указ. соч. С. 453.

жизнь нерожденного ребенка, зачатого от потерявшего человеческий облик Гуськова»²¹⁹. Распутин сам писал, что «метаться Настена больше не может, не решить в пользу личного, не выдержать своей вины перед другими... в этом нравственная чистота и подвиг Настены»²²⁰.

В дополнение к сказанному стоит подчеркнуть, что суть и источник трагического в данном случае заключается в том, что в душе Настены сталкиваются очень важные для нее ценностные ориентиры. Они приходят в неразрешимое столкновение, их совместить невозможно. С одной стороны у Настены — «ее деревня, малая община, за которой стоит большая Родина, мир людей, их ценности, понятия добра и зла, которые она разделяет естественно, органично, всем своим существом»²²¹; с другой стороны — «ее муж, с которым она, по тем же укоренным в ней народным представлением, составляет нераздельную физическую и нравственную единицу»²²². Она хотела бы сделать выбор, но он невозможен. Даже Андрей понимает это, говоря: «Раньше у тебя была только одна сторона: люди. А сейчас две: люди и я. Свести их нельзя: надо, чтоб Ангара пересохла» [193].

По убеждению С. Семеновой «С трагедиями подобного типа, когда две равномошные для героя ценностные связи приходят в неразрешимое столкновение, мы нередко встречаемся в искусстве; это, по существу, классическая трагедийная ситуация, разработанная ещё начиная с античности»²²³.

Итак, для Распутина в повести «Живи и помни» самый главный образ — Настена. Как известно, в финале произведения он намечает сюжетный поворот: «Для меня важно суметь сделать особый поворот в сюжете. Писатель должен искать какие-то неожиданности в поведении своих героев. Плохо, когда читатель представляет, как поступит герой в следующую минуту. И порой

²¹⁹ Пьяных М. Постигание трагического // Звезда 1989. № 2. С. 206.

²²⁰ Распутин В. «... Болеть человеческой болью...» // Сов. молодежь. Иркутск. 1977. 29 нояб.

²²¹ Семенова С. Указ. соч. С. 91.

²²² Там же. С. 91.

²²³ Там же. С. 94.

приходится идти на обман читателя. Вместо очевидного — повернуть в другую сторону, пустить его в обход, а потом доказать, что это было необходимо, естественно»²²⁴.

Таким особым поворотом сюжета в повести «Живи и помни» является осознанная добровольная смерть Настены. В. Распутин же говорил: «Я надеялся, что как раз у меня покончит с собой Андрей Гуськов, муж Настены. Но чем дальше продолжалось действие, чем больше жила у меня Настена, чем больше страдала от того положения, в какое попала, тем больше я чувствовал, что она выходит из того плана, который я для нее составил заранее, что она не подчиняется уже автору, что она начинает жить самостоятельной жизнью»²²⁵. «Мне кажется, что я сумел доказать естественность поступков Настены. Если бы Гуськов сам пошел и признался в содеянном, была бы одна расплата, то, что он губит ближних своих, — расплата другая и, на мой взгляд, гроздо более суровая»²²⁶, — говорит писатель. Гибель Настены и нерожденного долгожданного ребенка усиливает чувство трагического. По мнению А. Руденко, «есть у финала своя логика, неумолимая и жестокая как раз потому, что она диктуется всей внутренней логикой происходящего и уже почти не зависит от авторской воли»²²⁷.

Такая трагическая развязка характерна для современной социально-философской прозы. По убеждению А.Ф. Лапченко, эта развязка связана с «высоким уровнем ее нравственной, гражданской ответственности, стремлением обратить работу читательского сознания на осмысление социальной опасности бездуховности, забвение исторической памяти»²²⁸. Ю. Бондарев писал, «Я против лучезарного сияния в финалах романов и фильмов, против елочных игрушек в искусстве, ибо в неумеренном умилении вижу желание успокоить человека, надеть на голову его карамельно-розовый венец

²²⁴ Распутин В. Очищение человека // Неделя. 1977. 11 сентября. С. 14.

²²⁵ Цит. по: Панкеев И. А. Валентин Распутин. М., 1990. С. 82.

²²⁶ Распутин В. Указ. соч. С. 14.

²²⁷ Руденко А. Перед последним шагом // Дружба народов. 1975. № 4. С. 266.

²²⁸ Лапченко А.Ф. Указ. соч. С. 29.

самовольства. Нет, надо все время стучаться в его сердце, в его разум. Серьезная книга и серьезный кинематограф должен беспокоить сознание, говорить человеку, что он еще не достиг совершенства»²²⁹.

Таким образом, трагедия Настены и родителей Андрея, породила мысль, что это трагедия и народа в критических обстоятельствах. По словам Г.Л. Нефагиной «герои В.Распутина воплощают национальные характеры. Их родство в том, что трагедию одного человека они сумели показать как трагедию народа, а национальное подняли до уровня общечеловеческого, представив частную судьбу как притчу»²³⁰. И далее: «В. Распутин — писатель глубоко русский, национальный, для которого важна складывавшаяся веками общинная мораль, когда каждый связан со всеми не только общей работой, но и общей судьбой. Потому его герои обречены на муки трагической отъединенности от общей радости и общего горя»²³¹.

Внимание к внутреннему миру героини, выявление трагических сложностей в ее переживаниях, подчеркивание иррациональных, глубинных импульсов в поступках Гуськова — это и есть одна из форм реализации экзистенциального подхода к пониманию и изображению личности, оказавшейся в экстремальной ситуации, в самоизоляции и отрешенности от мира.

Осознанию повести Распутина может способствовать сопоставление ее с романом Ю. Бондарева «Берег», опубликованном год спустя (1975) в журнале «Наш современник». В нем предстал герой, писатель Никитин, который в конце войны, будучи лейтенантом и находясь в маленьком немецком городке, не смог преодолеть неожиданно вспыхнувшее чувство любви к немецкой девушке Эмме, о чем подробно говорится в романе, а встретив ее через много лет в Германии на научном симпозиуме, на которой был приглашен ею же, не смог сразу признать, что он помнит о своей любви и об их отношениях весной 1945

²²⁹ Бондарев Ю. Поиск истины. М., 1979. С. 37.

²³⁰ Нефагина Г. Л. Указ. соч. С. 164.

²³¹ Там же. С. 171.

года.

Кратковременное пребывание на симпозиуме Гамбурге, не очень далеко от тех лет, где завершалась его военная жизнь, заставляет Никитина вспомнить и другие обстоятельства тех дней — бездумное сопротивление молодых немецких солдат, попытки его друга Княжко вступить в переговоры с ними, нелепая гибель Княжко. Спустя много лет это толкает его к глубоким переживаниям, к самобичеванию, отчасти к переоценке своего состояния внешне благополучного, а на деле внутренне неудовлетворенного человека, встревоженного настоящим и мыслями о прошлом, к которому он мысленно не раз обращался. «Взгляд читателя привлекает личность глубоко трагического сознания, пессимистического склада мысли. Это страдающий человек, склонный к беспощадному самосуду. Он идет и находит свою вину там, где другой не увидел бы даже намека на нее. Идея нравственного поиска, саморефлексии и самонаказания становится важнейшей для героя и автора», — таково мнение современного исследователя²³². Не случайно на пути домой, в самолете, героя настигает сердечный приступ, который представляется ему признаком и предвестием жизненной катастрофы. Значит, и здесь возникает та ситуация, которая может быть названа экзистенциальной.

Рассмотрение названных произведений в выбранном аспекте наводит на мысль о необходимости их сопоставления в жанровом плане. Дело в том, что именно в 1975-1976 г.г. на страницах журнала «Вопросы литературы» (№№ 2, 6, 8, 9, 10 за 1975 г.; 1, 3, 5, 6 за 1976 г. ; 1 за 1977 г.) шла дискуссия по вопросу о сущности и возможности существования жанра романа в современной литературе. Причиной дискуссии было желание разобраться в том, что такое «романное мышление», а побуждающими факторами — публикация теоретических работ М. М. Бахтина, посвященных исследованию романа («Эпос и роман», 1975), заметные изменения в мироощущении общества, т. е.

²³² Голубков М. Военная проза // М. Голубков. Литература. Учебник для общеобразовательных учреждений. М. 2000. С. 340.

движение авторитарного сознания в сторону открытости и диалогизма; наметившаяся тенденция к изменению жанровой парадигмы советской литературы, в которой преобладали произведения, именовавшиеся «героическим эпосом советской эпохи»; наконец, потребность увидеть героев, изображаемых в аспекте личностных качеств, при этом в экстремальных обстоятельствах.

Интерес к экстремальным ситуациям, возникшим в жизни молодой женщины с берегов Ангары, и бывшего лейтенанта, а ныне писателя Никитина, позволяет писателям заглянуть в глубины сознания героев, показав их отношения со своим окружением и тем самым реализовать тот подход к человеку, который издавна характерен для романного жанра²³³.

Сочинение Бондарева под названием «Берег» сразу было признано романом, поскольку в центре внимания оказался интеллигентный, более того — интеллектуальный герой, все время думающий и обладающий определенным уровнем своего самосознания.

Произведение Распутина «Живи и помни» традиционно называют повестью, что означает рассказ, повествование или, как сейчас говорят, нарратив. На самом деле и здесь присутствует романное начало, проявляющееся в том, что изображены сложные отношения Андрея и Настены друг с другом и с окружающим миром, а главное, их нравственно психологическое состояние и тип сознания, привлекательный у героини, и явно ущербный у героя. Предложенные наблюдения подтверждают те мысли, которые активно обсуждались в ходе названной дискуссии, т. е. мысли о том, что «романное мышление» обнаруживалось в самых разных произведениях и свидетельствовало о стремлении увидеть в человеке личностное начало, т. е. его сложный подчас неоднозначный внутренний мир. Появление произведений В. Распутина и Ю. Бондарева практически в одно и то же время и в одном и том же

²³³ Чернец Л. В. Литературные жанры. М., 1982; Эсалнек А. Я. Типология романа. М., 1991. Анализ романного текста. М., 2004.

журнале («Наш современник»), посвященных разным жизненным ситуациям и отнюдь не похожим героям, дает основание задуматься о некоторых типологических особенностях их содержания, активно обсуждавшихся в то время.

Подводя итог анализу избранного произведения Распутина, нельзя не сказать что оно заставляет еще раз задуматься о месте и значении трагической тональности в русской литературе XX в., о причинах и предпосылках этого явления, а также о многообразии трагических ситуаций и участвующих в них героев, об экзистенциальных аспектах в жизни и сознании, людей, оказавшихся причастными к существованию и судьбам трагического двадцатого века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В соответствии с поставленной задачей — рассмотреть несколько произведений русской литературы XX века — с точки зрения наличия в них трагической тональности, т. е. трагических ситуаций и присутствовавших в них трагических героев, в диссертации прослежена история становления понятия *трагическое*, намечены основные этапы его эволюции (Античность, Возрождение, Просвещение, XIX и XX века), кратко охарактеризованы концепции и точки зрения ученых, занимавшихся данной проблематикой. Имена ведущих исследователей названы во введении, а работы рассмотрены в первой главе.

Во второй главе, которая включает три параграфа, проанализированы четыре повести русских советских писателей, посвященных изображению трагических обстоятельств, складывавшихся в жизни страны в 20-е и 40-е годы XX в. («Сорок первый» Б. Лавренева, «Сотников» и «В тумане» В.Быкова, «Живи и помни» В. Распутина). Анализ каждого из них позволил объяснить истоки и причины обращения художников к данной тематике, важнейшими из которых были: Гражданская война на территории России в конце 10-х — начале 20-х годов прошлого века и Великая Отечественная война, которая развернулась в 1941-1945 гг. вследствие нападения гитлеровской Германии на Советский Союз.

Рассмотрение текстов Б. Лавренева, В. Быкова, В. Распутина, дало возможность представить, какое место занимали трагические моменты и обстоятельства в жизни советских людей в указанные периоды, в чем именно проявлялась трагичность их судеб, насколько эти судьбы зависели от объективных обстоятельств и от личных качеств людей, от их мироощущения и ценностных ориентиров, в первую очередь от чувства ответственности перед

собой, перед обществом и даже перед миром.

В этом плане очень показательным оказалось сопоставление двух типов героев — верных высшему нравственному долгу или лишенных такой верности и озабоченных мыслью о собственном спасении в экстремальных обстоятельствах, которые можно назвать экзистенциальными. При этом оказалось, что в жизни страны преобладали люди героико-трагического плана, такая как Мария Басова, Сотников, Сушня, Настена Гуськова, а также и потенциально очень многие из их окружения, которые морально поддерживали тех, кто попадал в беду. Предателями и отступниками от нравственных принципов оказались только двое — Рыбак из повести «Сотников» и Андрей Гуськов из повести «Живи и помни», не считая, конечно, полицейских, которые открыто служили гитлеровцам, а потому о них и не идет речь в разговорах о трагическом.

В целом же, оценивая результаты предпринятого исследования, можно сказать, что постановка вопроса о трагическом в русской литературе XX века весьма правомерна, что научные исследования русских и западноевропейских ученых, создававшиеся на протяжении многих веков и продолжающихся в настоящее время, составили теоретическую базу для конкретного анализа к позволили увидеть специфические моменты как в трагических ситуациях возникавших в разные исторических периоды, так и в героях, которые могут быть отнесены к категории трагических. И все это, конечно же, благодаря художникам, которые, опираясь на свое знание жизни, миропонимание и творческий талант сумели преподнести читателям результаты своих наблюдений и творческих достижений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абуашвили А. Б. Кто виноват?: повесть В. Распутина «Живи и помни» // *Нация. Личность. Литература*. 1996. Вып. 1. С. 171-178.
2. Адамович А. Горизонты Берорусской прозы. М., 1974.
3. Адамович А. Память народа – память писателя: Размышления о сегодняшней воен. прозе. // *Лит. газ.*, 1977, 4 мая, № 18, С. 3-6.
4. Айзерман Л. «Хочу» и «надо»: (Нравств. Традиции рус. классич. и соврем. сов. лит.). // *Наука и религия*, 1977, № 3, С. 19-21.
5. Ангеносов В. В. Валентин Распутин // *История русской литературы XX века: в 2 ч. Ч. 2: учебник для бакалавров*. М., 2013. С. 511-530
6. Андреев Ю. Летопись советской эпохи: (Об идейно-эстет. Своеобразии сов. лит.): Статья 2-я. // *Октябрь*, 1977, № 11, С. 203-204.
7. Андреев Ю. Летопись советской эпохи: (Об идейно-эстет. Своеобразии сов. Лит.). // *Литература и современность*. М., 1978, сб. 16, С. 61-63.
8. Апухтина В. А. Художественные искания советской прозы 60-70-х годов. // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология*, 1977, № 5, С. 26-32.
9. Апухтина В. А. Современная советская проза: (60-е – нач. 70-х гг.). Учеб. Пособие для филол. Фак. Ун-тов. М.: Высш. школа, 1977, С. 49-52, 105-107.
10. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
11. Аристотель. Риторика // *Античные риторика*. М., 1978.
12. Астафьев В. Вглядываясь в глубь // *Роман-газета*. 1978. №7.
13. Астафьев В. Посох памяти. // *Современник*. М., 1980. С. 118.
14. Астафьев В. Зрячий посох. // *Перспектива о сов. лит. Зрелого социализма*. М., 1983, С. 211-212.
15. Андреев Ю. А. Октябрь и гражданская война в русской советской

- литературе и становление социалистического реализма. М., 1975.
16. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
 17. Бадрызлова О. В. Критерии оценки качества перевода художественного текста: [на материале повести В. Распутина «Живи и помни»] // Вестн. Тюмен. гос. ун-та. 2002. № 4. С. 200-206.
 18. Баранов В. Дойти до сути. 70-е годы в литературе. Горький, 1980. С. 160.
 19. Баранов В. Бочаров А. Г. Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика: Учеб. Пособие для фак. И отд-ний журналистики. М.: Высш. школа, 1982, С. 131.
 20. Баранов В. Формула творчества. // Литературное обозрение. 1975. № 12. С. 64-69.
 21. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
 22. Белая Г. Связь чувств с действиями... (К проблеме психолозма в современной военной прозе) // Литература великого подвига (Великая Отечественная война в литературе). М., 1980.
 23. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. Полн. Собр. Соч. М., 1954.
 24. Белинский В. Г. Полн. Собр. Соч: В 13 т. Т. 3, 5, 8. М., 1935-1959.
 25. Беляев Н. Высокое назначение искусства. Ангар. правда, Усть-уда, 1977, 12 нояб.
 26. Бердяев Н. Об истории как драме и трагедии // Смысл истории. М., 1990. С. 29-30.
 27. Бердяев Н. Судьба России, М., 1990. 205с.
 28. Блажнова Т. Живи и помни: самый последний срок // Кн. Обозрение. 1997. 29 апр.
 29. Бобкова А. Василь Быков: горькая сладость жизни. // Историк и художник. М., 2008. №1. С. 387-397.
 30. Богатко И. Право жить среди людей. // Лит. Россия, 1976, 30 июля, № 31,

С. 4.

31. Богдан П. За сколько продан Василь Быков? // Молодая гвардия. М., 1994. №8. С. 267-269.
32. Большакова А. Ю. Живи и помни (очерк жизни и творчества Валентина Распутина). // Дидакт. 2000. № 4. С. 72-78.
33. Бондарев Ю. О новых повестях Василя Быкова. // Быков В. Дожить до рассвета. Обелиск. Роман-газета, 1973, №. 24.
34. Бондарев Ю. Мера всех вещей. // Быков В. Дожить до рассвета. Обелиск. Роман-газета, 1973, №. 24.
35. Бондарев Ю. Поиск истины. М., 1979.
36. Борев Ю. Б. О трагическом. М., 1961. 392 с.
37. Борев Ю. Б. Эстетика. М., 1975.
38. Боннар А. Греческая цивилизация. М., 1958.
39. Бочаров А. Выбор, достойный человека. // Дружба народов. 1971. №2. С. 274-277.
40. Бочаров А. И нет ему прощения! Октябрь, 1975, № 6, С. 216-219.
41. Бочаров А. Г. Воспитательная сила литературы. М.: Знание, 1976, С. 27-32.
42. Бочаров А. Требовательная любовь. М., 1977.
43. Бочаров А. Связь времен: (соврем, сов. Проза о Великой Отеч. Войне). Коммунист, 1977, № 1, С. 115.
44. Бровман Г. Нравственный аспект современной прозы. Литература Россия. 1974. 13 дек, № 50. С. 6-7.
45. Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1937.
46. Бугаев Д. Глубина и помощь правды. // В. Быков Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 1. М.: Мол. Гвардия. 1985. С. 5-24.
47. Бузник В.В. Русский советский рассказ, очерки истории жанра. Л., Наука, 1970.

48. Быков В. Собрание сочинений. М., 1985. Т. 2.
49. Быков В. Третье ракета. Альпийская баллада. Сотников. М., Молодая гвардия, 1972, С. 329.
50. Быков В. Как создалась повесть «Сотников» // Литературное обозрение. 1973, № 7. С. 101-102.
51. Быков В. Великая академия – жизнь. // Вопросы литературы. 1975, № 1. С. 133.
52. Бэлза С. И. Философско-нравственные и художественные искания романа о второй мировой войне в литературе социалистических стран. // Великая Отечественная война в современной литературе. М., 1982, С. 276-278.
53. Васильев В. Живительный источник: Обсуждение произведений сов. писателей, выдвинутых на соиск. Гос. премии СССР. // Лит. газ., 1977, 5 окт., № 40. С. 7.
54. Васильев В. Жить и помнить. // Васильев В. Сопричастность жизни. М., 1977, С. 181-220.
55. Винник Н.Ф. Трагическое и его функции в творчестве В. Распутина. // Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе. Днепропетровск, 1978, С. 117-119.
56. Винникова И. Судьба и долг. // Волга. 1976. № 4. С. 179-181.
57. Вишневская И. Борис Лавренев. М., 1962. 284 с.
58. Вишневская И. Под парусами надежд. В мире книг. 1981. №7. С. 65.
59. Владимирова И. О молодости – без скидок. // Нева. 1971. №2. С. 179-184.
60. Владимирцев В. О поэтике В. Распутина. Еинсей, 1979, № 6, С. 67-73.
61. Влащенко В. Совесть, вина, судьба, память // Литература. 1997. № 21. С. 7-9.
62. Волков И. Ф. “Фауст” Гете и проблема художественного метода. М., 1970.
63. Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1991.

64. Волкова Е. В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. М., 1998.
65. Воронин С. Во имя жизни. // звезда. 1971. №5. С. 209-211.
66. Введение в литературоведение: учебник для студ. Учреждений высш. проф. Образования. под ред. Л. В. Чернец. М. 2012. 720 с.
67. Газизова А. А. Проблема условности в изображении советской действительности: (На материале повестей В. Распутина «Живи и помни» и «Прощание с Матерой»). // Проблемы художественного изображения социалистического образа жизни в советской многонациональной литературе. Николаев, 1978, С. 84-85.
68. Ганичев В. Суд неотвратимый. // Смена, 1975, № 22, С. 19.
69. Ганичев В. Суд неотвратимый. // Ганичев В. Наследники. М., 1977, С. 112-116.
70. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т. Т. 2, 3. М., 1968-1971.
71. Геронимус Б.А. Борис Андреевич Лавренев. Биография писателя. М., 1993.
72. Геронимус. Б.А. Из неопубликованных и малоизвестных работ Б. А. Лавренева. Звезда Востока. 1966. №. 7. С. 177.
73. Голанд В. Привет из России: мой Василь Быков // Лит. Россия. М., 2002. №1. С. 7-8.
74. Голубков М. М. Военная проза // М. Голубков. Литература. Учебник для общеобразовательных учреждений. М. 2000. С. 340.
75. Голубков М.М. Литературный процесс 1920-1950-х годов. // Голубков М.М. Литература; 11-й класс: учебник для общеобразованных учреждений. М., 2010. С. 146-147.
76. Гоноцкая Н. В. Связи: Философское исследование взаимопонимания. М.: ЛКИ, 2010.
77. Гришенкова Т. Ф. Изучение повести В. Г. Распутина в школе // Состояние и пути совершенствования преподавания литературы в вузе и школе: сб.

- науч. -метод. ст. и материалов. Сургут, 2001. С. 134-138.
78. Громов Е. С. Палитра чувств: О трагическом и комическом: кн. для учащихся ст. классов. М.: Просвещение, 1990. 191 с.
79. Дановский А. В. Ф. М. Достоевский и В. Распутин: опыт сопоставительного прочтения романа «Преступление и наказание» и повести «Живи и помни» в старших классах средней школы // Достоевский в культурном контексте XX века: материалы науч. конф., посвящ. 170-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского. Омск, 1995. С. 72-75.
80. Дашевская О.А. В. Распутин и Г. Айги: поэтико-философские константы картины мира // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения: междунар. Науч. Конф., посвящ. ... Вып. 9: «Отцы» и «дети» в русской литературе XX века. С.33-39.
81. Дедков И. Чего требует время. // Вопросы литературы. 1975. №8. С. 39-58.
82. Дедков И. Возрождение к себе // Наш современник. М., 1975. № 7. С. 174-185.
83. Дедков И. Чего требует время. // Вопросы литературы. // Литература и современность. М., 1977, сб. 15, С. 145, 148-150.
84. Дедков И. А. Василь Быков. М.: Советский писатель. 1980. 288 с.
85. Дидро Д. Театр и драматургия - Собр. В 10-ти т. М., 1936.
86. Димисиану Г. Трагические герои Валентина Распутина. // Литература и жизнь народа. М., 1981, С. 433-437.
87. Днепровский Л. Постигая правду характера. // учит. газ., 1977, 6 авг.
88. Дорофеева Л.Г. Концепция личности в повести В. Распутина “Живи и помни” // Советская литература в прошлом и настоящем / МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 1990. С. 111-119.
89. Драч И. Живи и помни. // Труд, 1976, 1 окт.

90. Дырдин А. А. Диалектика памяти: (Человек и время в повести В. Распутина «Живи и помни»). // Современный советский роман. Л., 1979, С. 178-193.
91. Ермакова М. Я. Горьковские традиции в повести В. Распутина «Живи и помни»: (Почему не трагичен характер Гуськова?). // Горьковские чтения. 1984. Горький, 1984, С. 100-112.
92. Ермакова М. Я. Традиции Горького и Достоевского в социально-философской повести В. Распутина «Живи и помни» (почему не трагичен образ Гуськова?). // Традиции Достоевского в русской прозе. М., 1988. С. 112-126.
93. Забелин П. Война и деревня. Вост.-Сиб. правда, 1976, 7 янв.
94. Забелин П. Глубинные основы характера. // Нева, 1976, № 8, С. 189-191.
95. Залыгин С. Повести Валентина Распутина // Залыгин С. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. Рассказы 1981-1989. Литературно-критические статьи. М., 1991. С. 446.
96. Залыгин С. Срок свершений: Размышления о двух повестях В. Распутина. // Лит. Газ. 1975. 10 декабря, № 50, С. 5.
97. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М., 2002. 303с.
98. Захаров А. Подвиг как работа: об одной традиции изображения войны в русской советской прозе // Звезда. 1985. № 6. С. 191-195.
99. Зись А. Искусство и эстетика. М., 1967.
100. Иванов Вяч. Лик и личины России - эстетика и литературная теория. М., 1995.
101. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия. // Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916.
102. Ингарден Р. Исследования до эстетике. М., 1962.
103. История русской литературы XX века (20-50-е годы): Литературный

- процесс. Учебное пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. 776 с.
104. Каган М. С. Лекции по марсистско – ленинской эстетике. Л., 1963-1966.
105. Каган М. С. Литература как человековедение // Вопросы литературы. 1972.
106. Каминский П.П. Время и бремя тревог. Публицистика Валентина Распутина: монография. М.: Флинта: Наука, 2013. 240 с.
107. Канашкин В. Повесть отворена жизни. // Дон, 1976, № 10, С. 170-174.
108. Канашкин В. Судьбы состоявшиеся и несостоявшиеся. // Кубань, 1976, № 10, С. 102-106.
109. Кардин В. Судьба литературного небоскреба. // Литературная учеба. 1981. № 2. С. 145.
110. Кардин В. Обретение: Литературные портреты. М.: Художественная литература. 1989.
111. Карелин А. Преступление и наказание Андрея Гуськова. // Мол. Гвардия. 1975. № 7, С. 294-298.
112. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.
113. Коваленко В. Новая тема или новые рубежи? (О «партизанских» повестях В. Быкова) // Неман. Минск. 1973. №1. С. 153-161.
114. Кожемяко В. Валентин Распутин. Боль души. М., 2007. С. 119-120.
115. Колесник О. В. Просторечная лексика в повести В. Распутин «Живи и помни» // Культура и образование: регион. науч. -теорет. конф. аспирантов и студентов, 5-6 мая 1995 г. Инженевартовск, 1995. С. 136-140.
116. Компанеец В.В. Трагедия Настены Гуськовой (повесть В. Распутина «Живи и помни») // Материалы XII науч. конф. профессор. -преподават. Состава Волгоград. гос. ун-та (12-21 апр. 1995. г.). Волгоград. 1995. С. 372-376.
117. Компанеец В.В. Русская социально-философская проза последней трети XX века. М.: Флинта Наука. 2010. 197 с.

118. Коротков М. Революцией мобилизованный. // Театральная жизнь. 1981. №12. С. 15.
119. Котенко. Н.Н. В ответе за всех. // Распутин В. Живи и помни. Иркутск, 1978, С. 306- 319.
120. Котенко. Н.Н. Валентин Распутин. Очерк творчества. М., 1988. 188 с.
121. Краюхин С. На расстоянии протянутой руки. // Театральная жизнь. 1980. №3. С. 24.
122. Кременцов Л.П. Русская литература XX века. В 2 т. Т. 1: 1920-1930-е годы. М., 2005. 496 с.
123. Крюковский Н. И. Основные эстетические категории. Минск, 1977.
124. Кузнецов Ф. Судьба Настены. Литературное обозрени, 1975, № 3. С. 32-34.
125. Кузнецов Ф. За все в ответе: нравств. искания в соврем. прозе и методология критики. М.: Сов. Писатель 1978, С. 117-129.
126. Кузнецов Ф. Избранное. М., 1981. Т. 1. С. 442.
127. Кузнецов Ф. Народное и патриархальное. // Самая кровная связь. М., 1987, С. 133-141.
128. Кузнецова Н. А. Мера нравственности в повести Валентина Распутина «Живи и помни». // Литература и фольклор Восточной Сибири. Иркутск, 1977, С. 74-92. Библиогр.: С. 91-92 (13 назв.).
129. Курбатов В. Сиб. огни, 1975, № 7, С. 185-187.
130. Курбатов В. Я. Валентин Распутин. Личность и творчество. М., 1992. 169 с.
131. Курбатов В. Возвращение : необходимое предисловие // Распутин В. Г. Живи и помни. М., 1997. С. 5-18.
132. Курносов Д. Человек на войне: Творчество Василя Быкова в зарубежной критике. // Литературное обозрение, 1984. №. 5, С. 26-29.
102. Лавров В. Суд свой и людской. // Звезда, 1975, №5, С. 216-218.

103. Лавренев Л. Это наша судьба. М., 1978. 288 с.
104. Лавренев Б. А. Собрание сочинений, т. 1. М., Гослитиздат, 1963, стр. 333.
105. Лазарев Л. И. Василь Быков: Очерк Творчества. М., Художественная литература., 1979. 208 с.
106. Лазарева М. А. Трагическое в литературе. М., 1983.
107. Лазарева М. А. Критерии трагического в теоретической системе мышления // Вестник Московского университета. 1955. № 2. С. 42-54.
108. Лазарева М. А. Любовь и ненависть как единство полярных противоположностей. (аксиологический аспект прозы Б. Лавренева) // Вестник Московского университета. 2001. № 5. С. 86-94.
109. Лапченко А.Ф. Человек и земля в русской социально-философской прозе 70-х годов. Ленинград. 1985. 136 с.
110. Лебедева С. Н. Мировоззренческие истоки творчества В. Распутина. // Русская словесность. 2001. №4. С. 33-40.
111. Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988.
112. Левитан. Л. С. Традиции чеховского сюжетосложения в рассказе Б. Лавренева «Сорок первый». // Вопросы сюжетосложения 2.
113. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М., 1936.
114. Литвинов В. Память сердца и души: Заметки о соврем. сов. лит. // Знамя, 1976, № 7, С. 219-222.
115. Литвинова В. Почему «Живи и помни»? (по произведению В. Распутина) // Время и творчество Валентина Распутина: Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина: материалы / ФГБОУ ВПО «ИГУ»; Иркутск. 2012. С. 601-602.
116. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
117. Локонов В. Черное счастье Настены Гуськовой. Тувин. Правда, Кызыл, 1975, 11 янв.

118. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927. С. 114-116, 240-243.
119. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. Т. 4. М., 1975.
120. Лосев А. Ф. Трагическое // философский энциклопедический словарь. М., 1983.
121. Лоскутникова М. Б. К типологии трагического в русской прозе XX века // Живая мысль. М., 1999.
122. Любимова Т.Б. Трагическое как эстетическая категория. М., 1985.
123. Марина В. Жизнь иногда не прощает... Сов. Молодежь, 1975, 4 марта.
124. Марина В. Высокая миссия Настены гуськовой. Сибирь, 1975, № 3, С. 76-81.
125. Маркс К. К критике гегелевской философии права. Введение. - Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд.
126. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве, в 2-х т. М., 1976.
127. Машовец Н. Общность цели: Черты лит. послед. Лет. // Вопр. лит., 1976, № 5, С. 56-58.
128. Метченко А. Открытие мира и мир художественных открытий: Статья 1-я. Москва, 1977, № 5, С. 198-200.
129. Метченко А. Подходя с широкой исторической мерой. // Литература и современность. М., 1978, сб. 16, С. 19-20.
130. Мигель Де Унамуно. О трагическое чувство жизни у людей и народов. Перевод с испанского вступительная статья и комментарии Е.В. Гараджа. К: Символ, 1997. 416с.
131. Минокин М.В. Современная советская проза о колхозной деревне. М., 1977. С. 136.
132. Мнтин Г. На пороге нового смысла // Валентин Распутин: Страницы творчества. М., 1988. С. 7-8.

133. Недельский Н. В ответе – каждый. Амур. правда, Благовещенск, 1977, 30 нояб.
134. Недзвецкий В. А. Филиппов В. В. Сохрани в сердце своем (Валентин Распутин). // Русская деревенская проза. М., 2002. С. 128-142.
135. Нелли Гореславская, Виктор Чернов Валентин Распутин. Русский гений. (Серия «Русской славы имена»). М.: Книжный мир. 2013. 256 с.
136. Нефагина Г. Л. Категория свободы в повестях В. Распутина и В. Быкова. // Творчество В. Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи. М.: Прометей, 2012. С. 164-176.
137. Никифирович В. Нести свой дар // Советская Белоруссия
138. Новиков В. Советская литература на современном этапе. М.: Худож. Лит., 1978, С. 153-154.
139. Новикова Н. Л. Мифологическое пространство в повести В. Распутина «Живи и помни» // Мир фольклора в контексте истории и культуры монгольских народов : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 90-летию со дня рождения проф. Н.О. Шаракшиновой. Иркутск, 2006. С. 77-82.
140. Новикова Н.Л. Фольклорная символика в художественном пространстве повести В. Г. Распутина "Живи и помни" // Вестн. Бурят. гос. ун-та. Филология. 2011. Вып. 10. С. 237-243.
141. Новиченко Л. «По преимуществу сфера практическая...»: Лит. и нравств. мир современника. // Дружба народов, 1976, № 1, С. 242-243.
142. Овчаренко А.И. Вчера, сегодня, завтра: Пробл. человека и ее худож. решение. Новый мир, 1975, № 7. С. 243-248.
143. Овчаренко А.И. Новые герои – новые пути. М., 1977.
144. Овчаренко А. И. Большая литература: основные тенденции развития советской художественной прозы 1945-1985 годов. М., 1985. С.144.
145. Овчинникова О. С. Особенности конфликта в повести В. Распутина

- «Живи и помни» // Текст: варианты и интерпретации. Бийск, 2000. Вып. 5. С. 100-104.
146. Огнев В. Три судьбы. // Знамя. 1987. №11. С. 226-229.
147. Оскоцкий В. Д. О последних повестях Василя Быкова. // Русская словесность. 1995. №2. С. 35-40
148. Оскоцкий В. Не слтшком ли долгое это прощание? // Вопросы литературы. 1977. № 2. С. 35-44.
149. Османова З. О взаимосвязи и взаимовлиянии литератур народов СССР. // Литература в школе. М., 1976. № 1. С. 6-15.
150. Османова З. Взаимосвязи советских литератур в изображении личности: (Методол. аспекты). // Памир, 1976, № 9, С. 81-83.
151. Османова З. Взаимосвязи советских литератур в изображении личности. В кн.: Истоки, формирование и развитие социалистического реализма в литературах советского Востока. Ташкент, 1976, С. 159-164.
152. Павлов Г. Трагедия Настены Гуськовой. // Красное знамя, Томск, 1977, 7 сент.
153. Панкеев И. А. Валентин Распутин: По страницам произведений. М.: Просвещение, 1990. 144 с.
154. Перевалова С. В. Особая география памяти (Образ автора в русской прозе 1970-1980-х годов – В. П. Астафьев, В. Г. Распутин, В. С. Маканин). Волгоград. 1997. 238 с.
155. Перевалова С. В. Повести В. Распутина: автор и герои («Прощание с матерой», «Живи и помни», «пожар»). Волгоград. 2000. 102 с.
156. Переяслова М. О. Катарсис и смежные понятия. // Вестн. Моск. ун-та. сер. 9. филология. 2011. №5. С. 137-147.
157. Пименов В. Талант редкий самобытный. // Октябрь. 1971. № 7. С. 212-214.
158. Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

159. Пьяных М. Постыжение трагического. // Звезда. 1989. № 2. С. 197-207.
160. Пьяных М. Трагический XX век в зеркале русской литературы. Санкт-Петербург. 2003. 512 с.
161. Платон. Соч: В 3 т. Т. 2. М., 1970.
162. Плеханова И. И. Природа нравственного сознания в трактовке В. Шукшина, Ю. Трифонова, В. Распутин. Сибирь, 1980, № 5, С. 92-98.
163. Плеханова И. И. Преображение трагического. Иркутск, 2001.
164. Плоткин Л. Четверть века спустя. // Нева. 1971. №9. С. 172-180.
165. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.
166. Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1978.
167. Распутин В. Г. Живи и помни // Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 1994.
168. Распутин В. Передо мной оживают картины // Сов. Культура. 1974. 23 дек.
169. Распутин В. Повести. М., 1976, С. 158.
170. Распутин. В. Быть самим собой. Вопросы литературы, 1976, №9. С. 147.
171. Распутин. В. Не мог не проститься с Матерой // Литературная газета. 1977. 6. марта. С. 4.
172. Распутин В. Народна младеж, 1977. 9 июля.
173. Распутин В. Очищение человека // Неделя. 1977. 11 сентября. С. 14.
174. Распутин В. «... Болеть человеческой болью...» // Сов. Молодежь. Иркутск. 1977. 29 нояб.
175. Распутин В. Живу и верю // Комсомольская правда. 1982. 8 августа.
176. Распутин В. Что в слове, что за словом? // Распутин В. Г. Собр. соч. В. 3Т. М., 1994. Т. 3 С. 411 (С 410-416).
177. Романова Г. Распутин. «Живи и помни»: пространственно-временная организация повести // Лит. Учеба. 2003. № 4. С. 175-184.
178. Руденко А. Перед последним шагом. // Дружба народов. 1975. №4. С.

266-269.

179. Руденко А. Уходя от доказательств очевидного... // Искусство кино. М., 1988. №2. С. 37-42.
180. Руднева Е. Г. Пафос художественного произведения. М., 1977.
181. Ружина В. Ветер революции // Дон. 1963. № 12. С. 151-157.
182. Саватеев В. «... Маленькому вдунуть душу большого»: Черты лит. послед. лет. // Вопр. лит., 1976, № 1, С. 104-105.
183. Саенко В. П. Проблема трагического в современной прозе о Великой Отечественной войне. // Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе. Днепропетровск, 1978, С. 107.
184. Салынский О. Дом у дороги. // Вопросы литературы. 1977. № 2. С. 4-35.
185. Сао Цзинхуан Сорок первый. Пекин., 1985.
186. Светлана Г. С. Валентин Распутин. М., 1987. С. 80.
187. Селезнев Ю. Вечное движение (искания современной прозы 60-х-начала 70-х годов). М., 1976, С. 133.
188. Семенова С. Валентин Распутин. М.: Совеская Россия. 1987. 176 с.
189. Серафимова В.Д. Валентин Григорьевич Распутин // Русская литература второй половины двадцатого века: Учебный минимум для абитуриентов М.: Высшая школа. 2008. С. 265-286.
190. Сидорина Т. Ю. Философия кризиса. М., 2003. С. 8.
191. Сидоров Е. На пути к синтезу. Вопросы литературы, 1975, № 6, С. 99-124.
192. Симонов К. Вопросы литературы. 1965. №5. С. 51.
193. Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века. М., 2003. С. 247.
194. Слабковская Е. Г. Человек и пророда в повести В. Распутина «Живи и помни». // Литература и фольклор Восточной Сибири. Иркутск, 1978, С. 82-90.
195. Смирнов А.А. Шекспир. // История зарубежной литературы. Раннее

- средневековье и Возрождение. М., 1959.
196. Соболенко В. Н. Особенности художественного воплощения трагического конфликта в современной военной прозе. // Проблема личности и общества в современной литературе и искусстве. М.: Мысль. 1967. С. 153-206.
 197. Солодарь Ц. С. О Борисе Лавреневе. // [Воспоминания о писателе] театр. 1980. №6. С. 113-123.
 198. Софронова В. Жизнь на трагическом ее изломе. Москва, 1975, № 8, С. 215-218.
 199. Солженицы А. Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 // Новый мир. 2000. № 5. С. 186-189.
 200. Стариков Е. В предисловии к собранию сочинений Б. Лавренева в шести томах. М. 1963. С. 1.
 201. Старикова Е. Жить и помнить. Новый мир. 1977. №11. С. 243.
 202. Старикова Е. О творчестве Бориса Лавренева // Б. Лавренев. Повести. М., 1979. С. 263.
 203. Стрелкова И. И. В. Г. Распутин // В. П. Астафьев, В. И. Белов, В. Г. Распутин, В. М. Шукшин в жизни и творчестве. Учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. М.: Русское слово. 2011. С. 63-86.
 204. Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века. М., 2003. С. 247.
 205. Средний Д. Д. Основные эстетические категории. М., 1974.
 206. Табачников М. Если б не война // Памир, 1975, № 6, С. 79-81.
 207. Тарасевич И. Суровый урок совести. // Лит. газ., 1976, 29 сент., № 39, С. 5.
 208. Танк М. Суровый и яростный мир. // Литературная газета, 20. V. 1984.
 209. Теоных Д. Какое место занимает творчество Валентина Распутина в русской литературе? // Время и творчество Валентина Распутина: Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения Валентина

- Григорьевича Распутина: материалы / ФГБОУ ВПО «ИГУ»; Иркутск. 2012. С. 602-607.
210. Тендитник Н. С. Валентин Распутин. Очерк жизни и творчества. Иркутск. 1987. 227 с.
211. Тендитник Н. С. Валентин Распутин. Колокола тревоги: Очерк жизни и творчества. М.: Гола. 1999.
212. Толстой Л.Н. Полн. Собр. соч. В 90-а т., т. 65. М., 1953, С. 220.
213. Топер П. Цена победы: О некоторых аспектах трагического в литературе об Отечественной войне. // Литература великого подвига: Великая Отечественная война в литературе. М., Художественная литература, 1975, вып.2, С. 89-116.
214. Топер П. Время и подвиг: (Вопр. сопоставит. рассмотрения лит. о Великой Отеч. Войне). Знамя, 1981, № 11, С. 216-228.
215. Топер П. Гуманистический смысл подвига и проблемы войны и мира в мировой литературе. // Гуманистический пафос советской литературы. М., 1982, С. 118.
216. Топер П. Ради жизни на земле. М.:Советский писатель. 1985.
217. Топер П. Трагическое в искусстве XX веке // Вопросы литературы. 2002, №2.
218. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987.
219. Урманов А. В. Некоторые особенности психологизма в романе Л. Леонова «Вор» и в повести В. Распутина «Живи и помни» // Великая Отечественная война в советской литературе. – М., 1985. – С. 113-121.
220. Федин К. Горький среди нас // Федин К. Собр. соч.: В.9 т. Т. 9. М., 1962. С. 311.
221. Федор Жиц. Борис Давренев. Сорок первый. // Красная новь, 1927, № 3. С. 241-242.

222. Фрадкина С. Я. Традиции классики и их роль в развитии советской литературы 1940-1980-х годов: учеб. Пособие по спецкурсу / Перм. гос. ун-т им. А. М. Горького. Пермь: ПГУ, 1984. С. 73-77.
223. Халваши З. А. Поиск нравственной истины не должен быть заданным // Лит. в школе. 1998. № 7. С. 77-88.
224. Хализев В. Е. Основы теории литературы. Ч. 1. М., 1994.
225. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2009.
226. Хамаганова В. М. Изобразительные средства в повести В. Распутина «Живи и помни» // Диалектическая лексика в русских говорах Забайкалья. Улан-Удэ, 1985. – С. 73-78.
227. Чалмаев В. Обновление перспективы: О некоторых особенностях соврем. прозы. Москва, 1975, № 12, С. 185-186.
228. Чернец Л. В. Литературные жанры. М., 1982; Эсалнек А. Я. Типология романа. М., 1991. Анализ романного текста. М., 2004.
229. Чернышевский В. Г. Избранные эстетические произведения. М., 1978.
230. Чжан Цзянхуа. Время и творчество Валентина Распутина: междунар. Науч. Конф., посвящ. 75-летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина. // Распутин глазами китайских читателей. С. 547-553.
231. Чиров Д. Постылая память. // Дал. Восток, 1976, № 5, С. 146-148.
232. Шагалов А. Василь Быков повести о войне. М., 1989. 302 с.
233. Шапошников В. Вопр. Лит., 1979, № 1, С. 34-35.
234. Шахарова О. Н. Гармония истины: композиция повести В. Распутина «Живи и помни» // Эстетический идеал в школьном изучении литературы. Иркутск, 1992. С. 55-67.
235. Шахарова О. Н. Уроки Валентина Распутина. // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. Т. 67. вып. 16: мир и слово В. Распутина: Междунар. науч. конф., посвященная 70-летию В. Г.

- Распутина: материалы. Искусств. 2007. С. 334-346.
236. Шестаков В. П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983.
237. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
238. Шестаков В. П. Лосев А. Ф. История эстетических категорий. М., 1965.
239. Шиллер Ф. Собр. соч: В 7 т. Т. 6. М., 1957.
240. Шкловский Е. Я и мы: Концепция личности в соврем. прозе. Лит. обозрение, 1982, № 10, С. 12-14.
241. Шопенгауэр А. Полн. Собр. Соч., М., 1901.
242. Шохин К.В. О трагическом герое и комическом персонаже. М., 1961.
243. Штокман. И. Г. Рост кристалла. (Василь Быков – характеры и обстоятельства) // Жизнь на миру. М., 1996. С. 23-43.
244. Штокман. И. Г. Баллада о надежде. // Жизнь на миру. М., 1996. С. 44-64.
245. Штут С. Рассуждения и описания. // Вопрос литературы. 1975. № 10. С. 65-66.
246. Шуралев А. М. Понять человека всегда можно // Лит. в шк. М., 2010. №8. С. 22-23.
247. Щербина В. Нерасторжимость: Личность и общество в сов. лит. // Наш современник, 1977, № 11, С. 178.
248. Эсалнек А. Я. Теория литературы. М., 2010.
249. Эсалнек А. Я. Анализ романного текста М., 2004.
250. Эсалнек А. Я. Трагические и драматическое в структуре романного жанра. // Литературные жанры: теоретические и историко-литературные аспекты изучения. Материалы Международной научной конференции «VII Поспеловские чтения». М., 2005. С. 36-41.
251. Якименко Л. Литературная критика и современная повесть. // Новый мир. 1973. №1. С. 238-250.
252. Яровая А. Жить и помнить // Труд. 1997. 14 марта. С. 1.

253. Shneidman N.N. Soviet Literature in the 1970-S: Artistic diversity and ideological conformity. Toronto – Buffalo – London, 1979, p. 49.