

дып. 14. 6. Загребельный Павел. Европа, 45 — Европа — Запад. М., Советский писатель, 1967. 7. Загребельный Павел. Разгон. — Молодая гвардия, 1977. № 4. 8. Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы, 1939—1945/Отв. ред. Ф. С. Наркирьер. М., Наука, 1972. 9. Марксистская этика/Под ред. А. И. Титаренко. М., Политиздат, 1976. 10. Новиченко Л. М. Украинский радянський роман (Стислий варіант історії жанру). К., Наукова думка, 1976. 11. Сизоненко Олександр. Мости літературної зрілості. К., Знання, 1974. 12. Смирнов С. С. Большая тема. — Литературная газета, 1957, 23 февраля. 13. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. М., Изд-во АПН РСФСР, 1961. 14. Шаховський Семен. Романи Павла Загребельного. К., Радянський письменник, 1974.

В. П. САЕНКО

### ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ ПАФОС ПОВЕСТИ В. БЫКОВА «ЕГО БАТАЛЬОН»

Творчество белорусского прозаика Василя Быкова при всей новизне подхода к решению важной не только для его художественного мышления, но и для всей многонациональной советской литературы проблемы «человек и война» отличается постоянством концепции личности, раскрываемой в облюбованных писателем параметрах ценностных ориентаций, социальной активности, гражданского долга. Особенно показательна с этой точки зрения повесть «Его батальон», сходная с произведением «Сотников» по сосредоточенности на нравственной идее и своеобразная по утверждению гуманистического пафоса. Как известно, «в самом марксизме гуманизм представляет определенный аспект марксистской научной теории, связанный с рассмотрением вопросов, касающихся человека, например, вопросов о месте и роли исторической деятельности людей в общественном бытии, о природе человеческих целей, ценностей и т. д.» [5, 98].

Идейно-эстетические акценты упомянутой повести В. Быкова — еще одно яркое художественное доказательство того, что в Великой Отечественной войне восторжествовали социалистический гуманизм, нравственные ценности советского общества.

С присущими писателю аналитичностью и психологизмом раскрыто философское содержание повести — разоблачение бесчеловечности и противоестественности

войны, когда «трудно требовать от человека высокой человечности в обстоятельствах бесчеловечных, но ведь существует же предел, за которым человечность рискует превратиться в свою противоположность!» [2, 337]. Именно в таких условиях художественно прослеживается автором повести «Его батальон» практически-гуманистическая направленность действий советского воина. При этом писателя глубоко занимает один из основных этических принципов гуманизма — ценность и достоинство личности.

Вот почему судьба главного героя повести — капитана Волошина и его батальона обрела известный параболический смысл, но при этом о ней рассказано без потерь свойств сурово реалистического повествования о конкретном историческом событии — смертельном бое за безымянную высоту в разгаре «зверски трудной» войны: «Была ли когда еще такая в истории? Сталинград позволил вздохнуть с облегчением и надеждой, военная удача на юге склонилась наконец в нашу сторону, наверно, теперь там веселее. Но здесь, в этих лесах и болотах, на этих холмах и проселках, у разоренных войной деревень и погостов, по-прежнему дьявольски трудно. По-прежнему враг дерется до последней возможности, упорно отстаивая каждую высотку в поле и каждый сарай в деревне» [3, 30—31].

Как всегда у В. Быкова, каждый час литературного бытия героев предельно насыщен смыслом и действием. Концентрация событий, продолжающихся в течение суток, — максимальна; 14 глав произведения (из 21) посвящено кратковременной подготовке пехотного батальона к сложной боевой задаче в невыгодных условиях: «противник укреплялся, это было очевидно, и комбат с сожалением подумал, что вчера они допустили ошибку, не атаковав с ходу эту высоту» [3, 1]. Осложняется выполнение задачи отсутствием разведанных, небеспеченностью артиллерийской поддержки, малочисленностью подразделения — по количеству это скорее рота, чем батальон. Узкие хронологические рамки повествования до предела заостряют внимание на всех трудностях накануне и во время боя, в котором функции командира чрезвычайно сложны и велики.

Как писатель-гуманист Быков художественно исследует роль человека на войне как творческого субъекта

исторического действия. В связи с этим «на первое место выдвигается проблема, связанная с исполнением Волошиным своих комбатовских обязанностей в бою, а именно — руководство подчиненными людьми, стремление и умение достигать победу малой кровью» [4, 1]. Командирское начало органично во всех действиях и поступках героя, логика которых соответствует внешней и внутренней его эволюции. Внешне эта эволюция выглядит неудачной: разжалованный комбат, искусственно отчужденный от батальона, сражается как рядовой боец в его рядах, хотя мог бы отсидеться в блиндаже. Что ж, все возможно: по воле случая люди меняются местами — подчиненные становятся командирами и наоборот. Но стабильна сущность ценностных ориентаций: что человек считает главным в своем отношении к событиям, к чему он стремится — себя возвысить или победить врага и максимально сохранить солдатские жизни. Именно внутренняя эволюция Волошина открывает личность незаурядную, сумевшую подчинить свои недовольства и превратности частной судьбы подвигу его батальона.

Название произведения на редкость удачно характеризует его лейтмотив — слитность командира с подчиненными, сущность тех взаимосвязей, которые неразрывными узами соединили творческую личность с воинским коллективом на основе принципов социалистического гуманизма. Защита Родины требовала трезвого и одновременно воодушевленного сознания командира, уверенного в своей цели и ищущего адекватных средств ее достижения. Командирские предусмотрительность и мастерство, все напряжение сил, энергии в вечер и ночь перед взятием высоты и даже во время боя личной офицерской судьбы были направлены на сохранение солдатских жизней, на заботу о тех, с кем он сроднился и как командир, и как человек, в общении с которыми исчезало одиночество и «...появлялась привычная уверенность, которую можно ощутить только дома. Впрочем, оно и понятно: его батальон давно уже был его домом, его крепостью и пристанищем — другого для себя пристанища на войне он не знал [3, 24].

Поэтому существенными координатами поведения Волошина в бою являлись высокое сознание моральной, политической ответственности командира, широкий

гуманистический кругозор. Ему чужда эгоистичная расчетливость, которая заставила бы его не выполнить добровольно взятое на себя обязательство быть ведущим, быть коммунистом — примером и гарантией торжества этических принципов и социалистической справедливости в трудной военной жизни.

Вследствие этого направленность воли, воинский профессионализм подчинены гуманной цели — беречь людей. Но под беспощадным огнем врага сделать это трудно — атака могла стать бесплодной: в ней очень просто положить весь батальон. Именно этим объясняется огромная ответственность, взваленная Волошиным на свои плечи, — без санкции вышестоящего начальника отдан приказ о занятии исходных позиций. «Он понимал, на что шел, и знал, как его отход будет воспринят командиром полка. Но он иначе не мог. Он не мог поднимать батальон под таким огнем с высоты — это было бы сознательным его убийством. Роты, срезанные пулеметным шквалом, навсегда бы остались на ее мерзлых склонах, с кем бы тогда он вернулся на свой КП?» [3, 47]. Это не было опасением за собственную жизнь, борьбой за мнимый престиж — любыми средствами выполнить приказ, чтобы возвыситься в глазах комполка, а стратегией настоящего командира, который позиции человечности не сдает ни при каких обстоятельствах. На них он стоит, будучи комбатом, неся тяжесть многократную, заботясь о сохранении жизни подчиненных и в положении «лишнего», отстраненного от командования за «жалостливость». «Представив, какой груз ложится на бывшего его начштаба, он неприятно пожегся — вряд ли Маркин с ним справится. Но теперь это его не касалось, он перестал быть командиром батальона и ни за что не отвечал больше. Он стал тут посторонним» [3, 51]. Но такая роль не в характере Волошина. И дело не в ущемленном самолюбии. Им владеет мысль о судьбах воинов, боль, что «вот сейчас или, по всей видимости, через несколько минут стараниями этого исполнительного Маркина будет окончательно погублен его батальон» [3, 51]. Поэтому он прибегает к последним своим аргументам, напоминая Гунько об отсутствии снарядов, требуя от своего преемника не очень стараться выполнить приказ: «К тринадцати ноль-ноль доложить о взятии!» [3, 50].

Даже в такой предельно сложной и алогичной ситуации ответственность выступает как объясняющий и мотивирующий принцип поведения Волошина, оптимально ориентированного на гуманистические ценности. Именно в этот момент В. Быков сосредоточивает внимание на борьбе личного и гражданского в душе героя, художественно точно раскрывая, как в сфере взаимодействия между общественными и личными потребностями и интересами возникают узловые нравственные проблемы. Их у Волошина предостаточно. Надо еще раз отдать должное талантливости психологического письма В. Быкова (это уже литературоведческая аксиома!), отразившего внутренние страдания героя, перед которым фронтовая судьба выдвинула новую нравственную преграду и поставила перед выбором: чему подчиниться — слепой личной обиде за содеянную несправедливость («Он не мог даже пожаловаться, так как жаловаться на строгость начальника в армии запрещалось уставом») [3, 53] или, преодолев вынужденное отчуждение, завоевать право на вмешательство в ход боя. Борьба мотивов, страстный поиск истины, быстрота выбора до предела накаляют все чувства и разум Волошина. Смена импульсивных толчков в эмоционально-духовной сфере героя покоряет убедительностью и глубоким проникновением в психологию человека, личностный смысл его жизни, его призвания. Экономность быковского письма налицо, когда все грани человеческой природы он высвечивает аналитичным прожектором, не оставляя без внимания ни малейшей черты поведения героя. Сначала растерянность от неожиданного поворота событий («Только вчера его поздравляли с наградой, а сегодня он уже отстранен от командования. Он больше не командир батальона, все его планы насмарку, теперь здесь командуют другие») [3, 52], потом попытки взять себя в руки («Он никогда не чувствовал себя честолюбцем и теперь всеми силами пытался сохранить выдержку, но это ему не удавалось. Было обидно»), далее осознание неразрывности своих уз с батальоном («Может, в другой обстановке он бы даже вздохнул с облегчением, избавленный от гнетущего бремени ответственности, но теперь он вздохнуть не мог. Даже если он никогда не вернется к своему батальону и будет начисто отрешен от его судьбы, он не мог так просто и вдруг выбросить из

своей души эту сотню людей. Только с ними он мог оставаться собой, командиром и человеком, без них он терял в себе все» [3, 52].

Разные оттенки чувств испытал герой: мнимость самоутешения («Еще он посмотрит, как они справятся без него, вряд ли эта смена комбата поможет в атаке, он почти был уверен в противном. Командиру полка да и Маркину еще предстоит познать, что такое эта высота. И поделом!») [3, 52], проскользнувшее злорадство, что атака под руководством преемника не удастся, неприязнь к командиру полка. Но это все мимолетно и из-за нанесенной обиды. Человеколюбивая доминанта очень быстро побеждает собственную отрешенность, новое осознание гражданского долга венчается размышлениями истинного патриота о цели существования, смысле жизни: «Разве он воевал для Гунько? Или находился у того в услужении? Точно так же, как и командир полка, он служил Родине, и как мог, трудился для общего дела победы. В этом смысле они были равными. Несправедливости командира полка были не более чем несправедливостями майора Гунько. Но ведь, кроме майора, была великая армия, Родина, его личный долг перед ней и перед батальоном, который он воспитал, сколотил и благодаря которому возвысился до своего положения и вчерашней награды» [3, 53].

Поэтому Волошин нашел свое дело в бою, выбрав солдатскую судьбу, решительно не приемля роли пассивной жертвы роковых обстоятельств. Именно поэтому он возвысился до Героя и с честью выдержал проверку на человечность на всех жизненных поворотах. Особенно выразителен траншейный поединок с немцами, когда личная боевая храбрость, умение силы каждого слить в единый воинский порыв, жажду победы, стремление наделить каждого бойца (даже новичка) чувством защищенности в смертельном бою (а оно дается атмосферой коллективизма и персональной обращенностью к чувствам каждого) вернули Волошину прежнее положение комбата, которое утверждается не приказами по армии и послужным списком. Гуманистическое кредо своего героя писатель возвышает, заостряя внимание на том, что это принципы Советской Армии, в которой Волошин только боец, с достоинством выполняющий освободительную миссию ради счастья людей. Человечность ко-

мандира логична, невзирая на обстоятельства: «Шла война, гибли сотни тысяч людей, человеческая жизнь, казалось, теряла свою обычную цену и определялась лишь мерой нанесенного ею ущерба врагу. И тем не менее, будучи сам солдатом и сам ежечасно рискуя, Волошин не мог не чувствовать, что все-таки самое ценное на войне — жизнь человека. И чем значительнее в человеке истинно человеческое, тем важнее для него своя собственная жизнь и жизни окружающих его людей» [3, 62].

Истинно быковская находка в военной прозе — выписанная с тонким психологизмом сцена гуманистических входов, возвращенных комбатом, его нравственным авторитетом и проявившихся в архикритический момент, когда горстка воинов, смело проникшая в немецкую траншею и выбиваемая врагами из блиндажа, мучилась от удушья (фашисты применили отравляющий газ), «...от сознания своей беспомощности и бессильной злой ненависти к тем, кто обрекал их на эту мучительную гибель» [3, 68]. Именно тут и сработал гуманный принцип «для других, а не для себя»: по велению сердца солдат протянул Волошину свою сумку с противогазом, в которой было спасение. И это — не просто жест великодушия со стороны рядового и не желание услужить начальству, но высокая нравственность в действии. В описании этого эпизода В. Быков далек от сентиментальных красок. При всем эмоциональном накале изображенного реалистическая суровость только способствует живости передачи оттенков гуманистической концепции произведения «Его батальон». Жизненная целесообразность нравственных ценностей получила то художественное подтверждение, которое убеждает не на словах, а на деле. Конкретизации гуманистического пафоса содействует исследование соотношения между правами и обязанностями командира, сочетания исполнительских функций с организаторскими. В ситуации, когда наступает резкая смена Волошиным роли организатора и исполнителя в коллективе, проявляется сущность человека, его способность нести ответственность за свое поведение. В таком случае социальная активность личности приобретает большое воспитательное значение.

Нравственно воздействует Волошин на однопольчанина и требовательностью, и уважением к личности воина. Этот

принцип вытекает из глубоко гуманного содержания нашей морали. Уважение комбата к подчиненным действительно распространяется не только на ротных, но и на каждого рядового. Ему важно поднять настроение мнительного Муратова, находящегося в состоянии горьких предчувствий, и сбить хмельное благодушие Кизевича, поддержать словами одобрения растерянного новичка Гайнатулина, помочь избавиться от знобящего чувства страха, вовремя подавить поднимающееся собственное раздражение из-за чьей-то нерасторопности, суметь понять инстинкт самосохранения, как в случае с Кабачковым, боявшимся назначения в разведку и за откровенное признание взятым им под защиту: «Помните толстовскую притчу: за разбитую чашку спасибо. Потому что — не соврал» [3, 15]. Индивидуальный подход к каждому основан на понимании ценности жизни, диалектичности и самобытности человека: «Все дело в том, что люди в жизни все разные, разными приходят на фронт. А тут вдруг ко всем одни требования, и, конечно, не все им соответствуют. Надобно время притереться, а времени-то и нет. Вот и получают несоответствия» [3, 36]. Мыслящий офицер, гибкий руководитель, он в состоянии увидеть за слабостями людей их силу: «Чтобы достичь больших целей, приходится считаться с маленькими нуждами этих несовершенных и слабых людей, судьбами и телами которых вымощен длинный путь к огромной победе» [3, 33].

Дань уважения отдает Волошин и умершим, скорбя о всех тех, с кем он полной мерой испытал всю необъятность солдатского лиха и уплатил свою кровавую плату за этот вершок отбитой с боем земли.

По справедливому утверждению авторов монографии «Проблемы гуманизма в марксистско-ленинской философии», «социалистический гуманизм не должен пониматься только как вопрос содержания. Он всегда является также вопросом формы, модусом поведения в наших повседневных связях, взаимоотношениях с другими людьми. А действия в духе человеческого достоинства и гуманизма — это действия в духе Октябрьской революции» [5, 93].

Модус поведения главного героя повести «Его батальон» в значительной мере конкретизирован раскрытием взаимоотношений с начштаба Маркиным и командиром

полка Гунько, с которым Волошин постоянно находится в явном и не явном споре. Хотя они воюют рядом, их разделяет нравственный рубеж. С первых страниц повествования нарастает сюжетное напряжение, сразу заявлена натянутость отношений. Что это: психологическая несовместимость, антагонизм характеров или различие моральных принципов? Писатель пристально изучает причины конфликтов, чтобы объяснить сущность личностей и почву, на которой они возникли.

Угрюмый, нелюдимый, погруженный в себя Маркин был человеком исполнительным, «...даже старательным, поручив ему дело, можно не сомневаться, что тот волянит не станет. Правда, деятельность его обычно простиралась строго в пределах приказа. Если же ему случилось что-то взять на себя и под свою ответственность или проявить связанную с риском инициативу, то тут от Маркина не следовало ждать много, он всегда делал столько, сколько было отмерено распоряжением старшего начальника» [3, 23]. Волошин сочувствовал начальнику штаба, морально надломленному из-за перенесенного окружения в начале войны, но и не мог преодолеть неосознанной настороженности, интуитивно превидя его нравственное несовершенство. Маркин включился в ситуацию командования батальоном с холодной официальностью, не вникая в человеческие возможности. Он действовал в приказном порядке. И если волошинский стиль руководства можно назвать творческим, то его преемник не выходит за рамки догматов. Ему трудно, это несомненно. Но выдержать с достоинством груз командирской ответственности и остаться человеком («щепетильничать» с людьми он не будет) ему не дано. В критические минуты прорывается наружу его честолюбие. Это ли не симптом преувеличенного интереса к своей судьбе? В случае с противогазом, великодушно протянутым бойцом для спасения комбата от удушья, реакция Маркина не безупречна в нравственном отношении. Лейтенант напирал на то, что он назначен комбатом и имеет право на спасение в первую очередь. Таким образом, моральные ценности в понимании двух комбатов различны. И это ставит их в положение своеобразного нравственного поединка. И волошинский критерий — «что бы ни случилось в его судьбе, ему не стыдно глядеть в глаза подчиненным, совесть его спокойна» — для Маркина

слишком жесткий императив. Человечность служит водоразделом между ними и ставит Волошина выше могущественной силы случая: «она не властна только над его человечностью. Над тем, что отличает его от Маркина... Над тем, что в нем — Человек» [3, 72]. Гуманистическая идея движет и дальнейшей фронтовой судьбой главного героя, но это — за горизонтом повести.

Трудно сказать, какая участь постигла Гунько—офицера иного склада и человека другой нравственной установки. Он был из тех командиров, которые «не вели, а гнали». Он был удивительно покладист с начальством и непримирим с подчиненными. «...На кого-то он мог произвести выгодное впечатление своей щепетильной исполнительностью, умел приглянуться начальству, лихо доложить и со всей строгостью взыскать с подчиненных» [3, 31]. Но высшие гуманистические нормы и ценности не были инструментами его ориентации в суровой военной реальности. Пренебрежение принципом — сделать все, чтоб не так катастрофически быстро убывали солдатские жизни, — основа нравственной несовместимости комполка и комбата. Дело даже не в том, что майор Гунько подавлял инициативу капитана, ограничивался в общении с подчиненными раздраженно-придирчивым тоном, прибегал к нравоучениям и фамильярности, всячески подчеркивал недовольство нелюбимым подчиненным. Это все было терпимым и даже нормальным для такого человека, как Волошин. И при волошинской дисциплинированности личные счеты с комполка не имели значения. Основополагающий смысл его поведения сосредоточивался на том, как бы не пострадал батальон. «Признавая всю важность военной дисциплины, такой человек, как Волошин, будет, вместе с тем, отстаивать свои убеждения всеми доступными ему средствами, не станет уходить от ответственности, а примет ее бремя на свои плечи, каким бы тяжелым и горьким оно не казалось» [4, 1].

При всей общности их цели — победить врага — средства у них разные. Справедливость художественской мысли раскрывается в осуждении тех, кто отстал от нравственного уровня советского народа. Контрастное Волошину изображение командира полка и начальника штаба батальона убеждает, сколь важно при выполнении воинского долга выдержать испытание «пробным кам-

нем» человечности. Гунько не потому плох, опасен, что он готов жертвовать людьми в бою (без этого на войне не бывает), а потому, что он не думает о людях. В его отношении к ним даже проскальзывают пренебрежение и цинизм. Он доволен собой и своей распорядительностью, отстранив Волошина от дел и ответив на вопрос бывшего комбата, как его преемник возьмет высоту к 13.00, если немцы бьют по батальону с фланга и с тыла: «Каким образом взять? Могу посоветовать. Выстронить батальон и сказать: видите высоту? Вот там будет обед. В обед там будет кухня. И возьмут» [3, 50].

Смысл гуманистической концепции В. Быкова рельефно предстает не потому, что это заданная социально-нравственная аксиома, а живая плоть тех характеров и тех испытаний, в которых победил гражданин, активный в защите истинно человеческого. Отсюда тот широкий горизонт человеческих ценностей, которыми наделен Волошин. И гуманизм его не абстрактен — он нацелен на защиту социалистической Родины и ее сыновей и дочерей. Богатое гуманистическое содержание повести «Его батальон» стало фактом искусства социалистического реализма. Творчество В. Быкова — еще одно непреложное свидетельство того, как советская литература «...устремляется к глубинным проблемам завтрашнего дня... Потому что «обязанность быть человеком» срока не имеет. За это сражается писатель, его герои на бессрочной передовой» [1, 260].

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:** 1. Адамович А. Горизонты белорусской прозы. М., Советский писатель, 1974. 2. Быков В. Как создавалась повесть «Сотников». — В кн.: Литература и современность. М., Художественная литература, 1975. 3. Быков В. Его батальон. — Роман-газета. М., 1976, № 22 (812). 4. Козлов И. Бой за высоту. — Роман-газета, 1976, № 22 (812). 5. Проблемы гуманизма в марксистско-ленинской философии/Под ред. А. Г. Мысливченко и Л. Н. Суворова. М., Политиздат, 1975.

И. Е. САЕНКО

### ПЬЕСА М. ЗАРУДНОГО «ТЫЛ» (жанрово-композиционные особенности)

В обществе развитого социализма увеличивается значение этических и эстетических ценностей. В художественном творчестве происходит их синтез. В жизне-

деятельности социалистического общества возрастает, опровергая апокалиптические прогнозы буржуазных теоретиков, роль литературы и искусства. Понятна та забота, которая проявляется у нас о литературе и искусстве, о совершенствовании мастерства писателей и художников. Решения XXIV и XXV съездов КПСС, постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», «О работе с творческой молодежью», положения новой Конституции гарантируют развитие профессионального и самодеятельного искусства, содействуют умножению и широкому использованию духовных ценностей для нравственного и эстетического воспитания советских людей, для повышения их культурного уровня. Нас радует каждое новое произведение, в котором нравственные проблемы воплощены в эмоционально впечатляющей форме. В таких случаях достигается высокий коэффициент полезного воспитательного воздействия произведения.

Среди драматических произведений последнего времени, созданных украинскими писателями, одним из лучших является пьеса М. Зарудного «Тыл». Ей присуждена первая премия на республиканском конкурсе, посвященном 60-летию Октября. М. Зарудный и группа исполнителей спектакля на сцене Львовского драматического театра им. М. Заньковецкой отмечены Государственной премией УССР им. Т. Г. Шевченко. Уже в первых отзывах о пьесе и ее сценическом воплощении рецензенты заговорили о своеобразии этого произведения [3, 32].

Истинное художественное произведение всегда отмечено «эффектом необычности», так как рождается взаимодействием традиций и новаторских исканий. Когда опыт прошлого недостаточно используется, творческий успех не может быть достигнут. Но и тогда, когда автор не «спорит» с устоявшимся опытом, его произведение тиражирует прежние художественные открытия, обречено быть «дублером». И для того, чтобы породниться с традицией, и для того, чтобы преодолеть ее плен, нужен талант.

Пьеса «Тыл» продолжает ту линию традиции, наиболее яркими образцами которой в украинской советской драматургии являются пьесы «97» (1923) М. Кулиша и «Дума о Британке» (1937) Ю. Яновского. И по задаче,

которую она решает, и по жанровым особенностям драматизма, и по композиции пьеса Зарудного представляется нам еще одной вехой в этом ряду. Правда, связь с этой линией традиции не единственная, хотя и главная. Во многих драматических произведениях М. Зарудного чувствуется школа А. Корнейчука. Просматривается она и в пьесе «Тыл», которой М. Зарудный «соревнуется» с А. Корнейчуком (ставит рядом с его «Фронтом» свой «Тыл») и «полемизирует» с ним по жанровому вопросу.

Активная новаторская установка драматурга чувствуется во всех измерениях пьесы. Главная идейно-эстетическая задача, которую драматург и решает, заключалась в том, чтобы создать собирательный образ советского народа — воина, патриота и интернационалиста, показать его приверженность советскому образу жизни, верность социалистическим идеалам, раскрыть истоки его нравственной силы, красоты. «Тыл» — не иллюстрация к истории о народе-«абстракте», а произведение о простых советских людях военного поколения, неповторимых личностях с индивидуальными судьбами, интересами, привязанностями и надеждами — людях, осознающих свою кровную, неразрывную связь с Советской Армией, с Советским государством, с Коммунистической партией. «Мы — тыл армии... — говорят эти сугубо штатские люди. — Тыл государства... В этот исторический момент мы есть тыл нашей партии, и тыл должен быть железным» [2, 157]. Произведение, созданное на материале героического прошлого, обращенное в настоящее и будущее, нацелено на формирование высоких идейных и моральных качеств у советских людей.

Для решения поставленной задачи автор избрал, следуя за М. Кулишом и Ю. Яновским, жанр трагедии. Критикам, писателям, читателям и зрителям предоставлен новый повод для раздумий об оправданности жанра трагедии в литературе социалистического реализма. Известно, что в послеоктябрьской истории советской литературы существуют две точки зрения — сторонников и отрицателей трагедий. В украинской советской драматургии этот жанр имел горячих приверженцев в лице И. Кочерги, М. Кулиша, Ю. Яновского, А. Довженко. Были у него оппоненты.

Самая тяжелая из войн была не только героической эпопеей, завершившейся победой над фашизмом, но и

трагедией, унесшей десятки миллионов жизней и искорвержавшей судьбы еще десятков миллионов людей. И вполне оправданным казалось бы художественное отображение военных событий и в ключе героической драмы, и в ключе трагедии. Однако инерция сдержанного отношения к трагедии продолжалась, ощущается она и сегодня.

О том, что трагедия все еще ходит в падчерицах, свидетельствуют («от обратного») настойчивые голоса, которые продолжают раздаваться в ее защиту. Интересны в этой связи мысли о трагедии (в более широком контексте раздумий о сценических жанрах вообще) известного татарского драматурга Д. Валеева, высказанные в ответе на анкету журнала «Театр»: «...жанровая чистота в современной драматургии, — заявил он, — видна не часто, хотя законы жанра есть законы жанра, и его чистота всегда не во вред, а в радость искусству. Но мало того, что мы не соблюдаем порой жанровую чистоту, мы утратили еще просто и многие жанры в современной драматургии. Нет фарсов, крайне редки трагикомедии, на жанр мелодрамы навесили ярлык какой-то неполноценности. Но самая большая потеря — нет трагедий, этого высшего жанра драматического искусства. Все это утрачено не только драматургами, но утрачено и театром, режиссурой». Д. Валеев резонно считает, что понесенные потери не дают возможности «...показать жизнь во всей ее глубине, во всех противоречиях ее проявления» [1, 20].

Развивая эту мысль, можно было бы добавить: вынесение трагедии за скобки художественного развития, пожалуй, наиболее остро отразилось на разработке морально-этической проблематики. Трагедийные произведения в большей степени, чем другие жанры, тяготеют к показу предельных нравственных испытаний, к утверждению высоких моральных норм и принципов. Такая закономерность, в которой выражается эстетическая природа трагедии, — главное назначение этого жанра.

Причины потерь, о которых идет речь, следует искать в недостаточной разработанности теории жанров и разработанности теории художественного познания, особенно — на уровне потребления художественных ценностей. Проблемы восприятия художественного произведения и влияния его на воспринимающего продолжают оставлять

ся самым узким местом в исследовании художественной деятельности. А к изучению восприятия и влияния на воспринимающего отдельных жанров и жанровых формы по-настоящему еще не приступали.

Жанры и жанровые формы — это своеобразные методики, оптимальные алгоритмы художественного мышления, художественной деятельности. Неправильно считать единственной закономерностью их развития интеграцию (взаимопроникновение), видеть в ней некий идеал, к которому надлежит стремиться. Такое понимание противоречит законам диалектики (единство интеграции и дифференциации) и вредит художественной практике. В художественном познании происходят процессы, подобные процессам в научном познании, где взаимопроникновение различных методик и алгоритмов логического мышления не отменяет их определенности и сопровождается бурной их дифференциацией.

Перед писателями и художниками, изображающими нашу действительность, конечно, встает немало творческих проблем, которые лучше решать на «стыках жанров». Но немало и таких задач, для решения которых необходима «жанровая чистота», в том числе — и фарс, и трагикомедия, и мелодрама, и особенно трагедия. Это хорошо понимали М. Кулиш, Ю. Яновский, А. Довженко. Теперь эстафета этой традиции переходит к М. Зарудному.

Первоначальные публикации и сценическое воплощение пьесы «Тыл» говорят, однако, о том, что произведение наталкивается на трудности в утверждении себя как трагедии. На него смотрят как на героическую драму. Перевод же трагедии на сценический язык героической драмы неизбежно ведет к потерям. Уменьшается сила идейно-эмоционального воздействия на зрителя. Так произошло бы и при переводе героической драмы на сценический язык трагедии. Так происходит во всех случаях свободного обращения с жанровыми особенностями драматических произведений.

«Тыл» роднит с пьесами «97» и «Думой о Британке» не только то, что все эти произведения — трагедии, но и то, что они принадлежат к одному подвиду трагедии. Они продолжают в советской драматургии традиции того ответвления мировой классической трагедии, за которым закрепилось название «трагедии судьбы». Отсюда —



особенность драматизма (в родовом смысле) этой пьесы. Мы можем сегодня, благодаря ряду работ по драматургии, которые появились в последние годы [4; 5; 6], глубже и дифференцированное судить об эстетической сущности драматического. Особенность драматизма, который свойствен пьесе «Тыл» (и ее предшественницам), болгарский ученый А. Натев видит в вынужденном, навязанном обстоятельствами бездействии [6, 39]. На драматизме такого вида всегда строились «трагедии судьбы», ставившие действующих лиц перед непреодолимыми обстоятельствами. В такие условия поставлены и действующие лица пьесы «Тыл». Но автор, хотя и проводит своих героев через испытание критической (в первом действии) и кризисной (во втором действии) ситуациями, как это всегда делалось в «трагедиях судьбы», — творчески переосмысливает эту традицию.

Группа советских людей, в большинстве неопытных в военном отношении и безоружных, эвакуируясь, попадает в окружение. Остановившись на заброшенном в степи хуторе Юта близ Новочеркасска, они сначала не знают о своем положении. Первыми узнают об этом комиссар Лепок, командир Нарезный. «Бабский эскадрон», как называют руководимых их людей Нарезный, в первом действии выглядит даже не группой, а скорее тем, что в общественной психологии называется «инцидентным множеством». Нет ни пужной сплоченности, ни устойчивости. Фрустрация и импульсивная агрессивность, которую допускают некоторые из них по отношению к другим (а иногда и к себе), сигнализируют, казалось бы, о неизбежной панике, узнай они правду о своем положении. Их положение отягощено тем, что с ними эвакуируется детский приют. Постепенно о том, что они оказались в тылу врага, узнают все.

Действующие лица, таким образом, поставлены перед серьезнейшим нравственным выбором. Понятно, для чего нужна была автору такая драматическая ситуация. В условиях инцидентного множества, находящегося в критической ситуации, люди ведут себя по-разному. Те из них, кто считает общественные нормы принудительными, внешними, «освобождаются» от них, а те, кто убежден в социальной справедливости и целесообразности этих норм, — еще более утверждают свою верность им [3, 59]. Поставленные в кризисную ситуацию, эти

люди, как показывает драматург, не только не десоциализируются, а, наоборот, демонстрируют насколько высокий уровень социализации, какого в них, казалось, нельзя было и подозревать. Те, кто вначале выглядели инцидентным множеством, став перед нравственным выбором — сохранить физическое существование, но морально умереть или погибнуть физически, чтобы морально победить, — превращаются в сплоченный коллектив людей, которые поднимаются до самоотверженного героизма. Высокая моральная идейность этого выбора определялась тем, что защищаться им было нечем. К единственной винтовке с одним патроном, которая была у них ранее, добавилось, правда, личное оружие выходящих из окружения артиллеристов и даже «сорокапятка», но и у артиллеристов патронов мало, а к пушке осталось два снаряда. Однако выбор был сделан. Просто. Без слов. Долг и честь советского человека, как оказалось, для них выше жизни. Обезопасив детей, они отвергают возможность капитуляции и гибнут. Вынужденному, навязанному обстоятельствами бездействию, таким образом, найдена альтернатива — борьба «свыше сил». Драматизм бездействия переходит в действие трагического накала.

То, что пьеса эта — не просто трагедия, а «трагедия судьбы» (модифицированная объектом изображения и творческим методом писателя), что в ней присутствует «драматизм бездействия», который переходит в трагическое действие, — главным образом и придает ей новизну.

Композицию пьесы М. Зарудный построил по законам контрапункта. Полифоничность звучания пьесы достигается всеохватывающей ее диалектичностью, всепроникающей контрастностью. Это, между прочим, предоставляет большие возможности актерам и режиссуре театров, но, безусловно, требует от них филигранного мастерства. Потерянные нюансы переходов в этой контрастности могут привести к творческому поражению.

Главным в диалектике этой пьесы является то, что она как сценический материал близка и К. Станиславскому и Б. Брехту, то есть двум театральным системам. Драматург держит читателя на грани сопереживания и созерцания, на грани эмоциональных и логических реакций. Совмещение двух эстетических театральных принципов проведено последовательно, начиная с расстановки

действующих лиц, показа их взаимоотношений и кончая ремарками.

Действующие лица пьесы очень разные люди. Разные и по возрасту, и по темпераменту, и по жизненному опыту, и по устремлениям, и по национальности... У всех у них есть недостатки. Они — «становящиеся» люди будущего. Каждый «ведет» свою тему или свой круг тем. Обстоятельства вынуждают каждого из них не только выражать, но и прояснять, комментировать себя, как бы глядеть на себя со стороны. Отношения к другим также не только раскрываются, но и комментируются. Персонажи без конца оценивают и переоценивают друг друга. Мотивировано все это тем, что они ищут — ищут себя, свое место среди других, зондируют свои и чужие возможные решения, оттеняя суверенную неповторимость друг друга. В пьесе показаны также два образа чужеземцев. Эти образы выполняют важные идейно-эстетические функции. Один из них — престарелый польский портной — еврей Шварц, бежавший на восток от оккупантов и приставший к эвакуирующимся. Он в пьесе — «глаз со стороны», восхищающийся советскими людьми, завидующий им, трогательно помогающий им в меру своих сил. Другой — гитлеровец, тоже Шварц. В нем воплощено вероломство, трусость, жестокость. Попав в плен, Иоганн Шварц пытается выдать себя за демократа, проклинает и Гитлера, и Муссолини, и Антонеску, и Маннергейма. Все они — «капут». Он просит взять его в партизаны. Но, улучив минуту, убегает к своим. В трагедии он оттеняет подвиг Чупруна в плену. Когда немцы дали ему микрофон, чтобы он склонял товарищей к сдаче в плен, Чупрун воскликнул: «Ленок, Друзья! Не сдавайтесь! Бейте их, гадов! Бейте! Да здравствует наша Родина! Да здравствует...» Далее идет ремарка: «Выстрел. Горит степь» [2, 165].

Вся пьеса состоит из быстро меняющихся маленьких эпизодов, как правило, контрастирующих тематически, по настроению, сменами «рацио» и «эмоцио». Контрасты эти часто проникают и в пределы отдельных эпизодов.

Свет и звук, щедро представленные в пьесе, также подчинены общему «контрапункту», возбуждению эмоциональных и логических реакций. Как уже упоминалось, и ремарки — двуплановы. Объективные констатации перемежаются в них с субъективными излияниями, буд-

то предназначенными для монолога Ведущего (он не назван в списке действующих лиц) или для «закадрового» голоса.

Эти композиционные особенности также сообщают пьесе оттенок необычности.

Своеобразие пьесы нашло яркое выражение и логическое завершение также в необычном финале. Гитлеровцы дали окруженным пять минут, по истечении которых те должны выйти с белым флагом, выдать комиссара Ленка, Шварца, тех, кто поджег хлеб; остальным обещана жизнь. Далее идет «немая» сцена, которая перебивается единственной короткой репликой Ленка. «Горит степь. Слышен звук хронометра. Гордые, непокоренные стоят Ленок, Верка, Нарезный. Растоскуев, Мамедов, Марко, Береговой. Растоскуев подает Ленку пистолет.

Ленок. Саша, дай мне гранаты, я плохо вижу...

Растоскуев дает Ленку гранаты. Звук хронометра. Они молча прощаются друг с другом. Верка дает Ленку свою красную косынку. Ленок прикрепляет ее к крылу мельницы, и все вместе вращают крылья. Все выше и выше поднимается в небо красная девичья косынка. Освещают ее пламя пожара и первые лучи солнца.

Тишину разрывают залпы пушек и автоматные очереди.

Гаснет свет. И — тишина.

Первые лучи солнца освещают красную косынку и черную степь. Но на сцене уже нет никого...

Ленок. Я прощаюсь с вами, мои дорогие...

Медленно падает занавес» [2, 165].

Как органичен и как емко этот финал! Заключается сценическое произведение «анофеозом утренней тишины», в которой «звучат» под лучами восходящего солнца лишь ставшая знаменем красная косынка и черная степь.

М. Зарудный, как и все писатели многонациональной советской литературы, — в постоянном поиске средств, повышающих воспитательное влияние произведения. Пьеса «Тыл» (одна из лучших среди до сих пор им написанных) — несомненная удача на этом пути. Особая заслуга драматурга — в том, что, творчески воплотив высокие нравственно-политические идеи (социалистического патриотизма, интернационализма, гуманизма) в

трагедийную форму, он дал еще одно убедительное подтверждение не только зрелищности, но и целесообразности жанра трагедии для литературы социалистического реализма, подал и свой решительный голос за более широкое включение этого жанра в художественную жизнь нашего общества, в созидательную борьбу художественной литературы и театра за коммунизм. Заслуживает одобрения и творческого развития композиционное мастерство драматурга в жанре трагедии.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:** 1. Валеев Диас. Перед нравственным выбором. — Театр, 1976, № 10. 2. Зарудный М. Тыл. — Театр, 1977, № 5. 3. Полов Георги. Критичните ситуации и масовата психика. — Наука и изкуство. София, 1973. 4. Карягин А. А. Драма как эстетическая категория. М., Наука, 1971. 5. Mittenzwei Werner. Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Zur Technik des Figurenaufbaus in der sozialistischen und späbürglichen Dramatik. Berlin — Weimar, 1969. 6. Натев Атанас. Подстъпки към теория на драмата. — Наука и изкуство. София, 1972.

**В. В. ПАХОРУКОВА**

### **ПРАВСТВЕННО-ЭТИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ КОМИ-ПЕРМЯЦКОЙ ПОВЕСТИ**

Дюктябрьская коми-пермяцкая литература не имела письменных традиций. Устная народная поэзия определила первые поэтические опыты. В стихах зачинателей литературы А. Н. Зубова (Питю Оньо), М. П. Лихачева, Ф. Г. Тараканова, П. Казанцева основные мотивы, художественные образы близки к народно-поэтическим.

В устной поэзии веками складывалась традиция изображения народного характера. Эстетический идеал народа находил воплощение в отважных героях-борцах, среди которых выстает могучая фигура богатыря Перы. В нем нашли отражение лучшие черты национального характера.

Значительным фактором, способствующим формированию письменной коми-пермяцкой прозы, была и русская литература. Уже в дореволюционный период жизнь и быт коми-пермяков стали предметом художественного исследования. Ф. М. Решетников в повести «Подлиповцы» показал нервно-исполнимую жизнь малого народа со всей