

³ Лесневский Ст. Кто мы есть среди грозных имен...— Литературное обозрение, 1978, № 2, с. 36.

⁴ Палиевский П. В. Роль документа в организации художественного целого.— В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971, с. 421.

Л. Н. ТЕРЕШИНА

ТРАГИЧЕСКОЕ В МИРЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ

Трагическое — органическая часть истории общества. Искусство в своих философских размышлениях о мире всегда внутренне тяготеет к трагедийной теме. Через всю историю мировой литературы проходит как одна из генеральных тема трагического. Человеческое сознание издревле не могло смириться с небытием. Трагедия, утверждая бессмертие, раскрывает прекрасные начала в человеке, которые торжествуют, несмотря на гибель героя.

Гегель считал, что в трагедии гибель не есть только уничтожение. Она означает также сохранение в преображенном виде того, что в данной форме должно погибнуть. Подавленному инстинктом самосохранения существу Гегель противопоставляет идею освобождения от «рабского сознания», способность жертвовать своей жизнью ради высших целей. К. Маркс, выявив рациональное зерно в гегелевских рассуждениях, поставил эту проблему на диалектико-материалистическую основу. В искусстве социалистического реализма трагическое, выявляя общественный смысл жизни, утверждает: в бессмертии народа осуществляется бессмертие героя. Для героев советских трагедийных произведений характерно чувство: без меня народ не полный, но и без людей нет меня. В ряде советских произведений трагическое выступает как частный случай и высшее проявление героического. Напряженное изображение трагического начала прослеживается в военной повести 70-х годов. Герои произведений поставлены в исключительные обстоятельства, где надо сделать единственный выбор, определяющий высшую нравственность человека. Героическое и трагическое находятся в тесной внутренней взаимосвязи. Трагическое в произведениях советских писателей имеет целью не просто показать войну как ужасное в жизни (что было свойственно Барбюсу, Хемингуэю, Ремарку), а глубже оттенить героическое, раскрыть истоки подвига. Внимание к исследованию трагических ситуаций несет в себе цель показать на новом историческом уровне то, что называется ценой победы.

Мотив жертвенности, например, присутствует в трактовке героического Б. Гусевым, О. Кожуховой, О. Смирновым, Г. Дроботом, В. Быковым и др. Сознательно идут на смерть герои их произведений, свято веря в торжество дела, ради которого отдают жизнь. Совершая подвиг самопожертвования, они оказываются выше трагических обстоятельств, в которые поставлены неумолимым ходом военных событий. Гибель героев при исполнении долга воспринимается как оптимистическая трагедия, как победа высших принципов жизни. Победу человеческого духа утверждает поступок учителя Мороза («Обелиск» В. Быкова), сознательно идущего на смерть вместе со своими учениками. Мороз не убил ни одного фашиста. Совершил ли он подвиг? Несомненно. «Не бросив их в смертный час, пошел он в газовую камеру. И в бессмертье»¹, как польский педагог Януш Корчак. И каждый из них был свободен в выборе: жизнь или смерть, но они, выбрав бессмертие, разделили судьбу своих воспитанников.

Повесть В. Астафьева «Пастух и Пастушка», как и все его творчество, посвящена защите живой жизни. Эта тема раскрывается через столкновение с войной как с враждебной силой, и Борис Костяев, этот «взводный как взводный», советский солдат, русский юноша из глубины России, становится символом великих утрат, понесенных народом в справедливой войне. Борис Костяев похоронен в широкой уральской степи, без имени, под обычной солдатской пирамидкой, и то, «что было могилой», «уже срослось с большим телом земли». А он, или то, что было им когда-то, остался в безмолвной земле, опутанной корнями трав и цветов, утихших до весны. Остался один — посреди России². Такими словами заканчивается повесть; смысл их тот же, что и на могиле Неизвестного солдата: «Имя твое неизвестно. Подвиг твой бессмертен».

Трагедия войны для советского человека заключалась и в том, что

вопреки своей гуманистической сути он вынужден был убивать. Наши любимые герои не родились солдатами, а стали ими в силу обстоятельств и своего мировоззрения. Социалистический реализм советской военной повести проявляется не только в том, что наши писатели никогда не избегали показа страшного и ужасного на войне. Взгляд нашего художника на войну классово и исторически определен. Он знает, что легло на весы истории на рассвете 22 июня 1941 года. Трагедия заключалась в опасности, нависшей над социалистической Родиной, над завоеваниями Октября, над существованием самого советского народа. Все трагические ситуации войны явились производными от этой общей и главной трагедии жизни. Любая справедливая война ставит проблему трагического иначе, чем война несправедливая, захватническая. Она не знает ни трагедий обманутых идеалов, ни ложной красоты «гибели на потерянном посту» в духе Эрнста Юнгера, ни других софизмов, оправдывающих войны. Но она включает в себя то, что можно было бы назвать основным нравственным конфликтом справедливой войны, — сознание необходимости нести смерть, а если надо, погибнуть и самому ради правого дела, ради жизни на земле.

Сложная диалектика трагического в современных произведениях о войне не всегда учитывается нашей эстетической наукой. Утверждать, что подлинная трагическая коллизия в искусстве может возникнуть только при столкновении активного героя, носителя положительного идеала, с враждебными ему обстоятельствами не всегда верно. Если приложить эту формулу к многочисленным ситуациям нашего времени, категоричность ее будет вызывать сомнения. Разве насильственная гибель живого в нашем понимании не трагична, и разве трагедия именно такого рода — не постоянный спутник современной войны? Но в подлинном искусстве даже смерть служит жизни. В «Оптимистической трагедии» В. Вишневского один из героев говорит: «Смерть бывает партийной работой»³. Трагический герой прокладывает путь будущему. Погибая, он продолжает гореть и светить тем же пламенем, которым горело сердце Данко, вырывая из тьмы очертания грядущего.

Трагическое исследует исторически неразрешимые общественные противоречия. В трагических ситуациях оказываются бесконечно многообразные характеры. Трагической была гибель борцов за революционное преобразование общества — 26 бакинских комиссаров. Трагичен был конец героев «Разгрома» А. Фадеева. Но существовали трагедии и иного типа. Трагичны шекспировские образы короля Лира и принца Гамлета. Трагична судьба Анны Карениной и горьковский Егора Булычева. Что может быть общего между всеми этими совершенно разными явлениями? Смерть, гибель? Но ведь не всякая смерть трагична. Разве трагична смерть казненных по приговору Нюрнбергского трибунала?! Трагичной является гибель или большое страдание таких людей, которые обладают социальной ценностью. Если бы такая ценность отсутствовала, то невозможно было бы возникновение чувства сострадания, без которого не может быть эстетического переживания трагического. Конечно, эстетическая ценность многообразна. Многообразны ее носители. Поэтому бесчисленны виды трагедий, вызванных гибелью людей — носителей этой ценности. Одна из особенностей трагического состоит в том, что гибель увеличивает социально-эстетическую ценность человека.

Писатель Сергей Антонов вспоминает об одном примечательном эпизоде из истории создания фильма «Баллада о солдате». Когда Чухрай работал над этим фильмом, члены худсовета говорили: «Зачем тебе убивать героя, хороший молодой парень, солдат, пускай повоюет, потом придет домой». Каюсь, когда шел черновой материал, я и сам колебался, может быть, действительно убрать смерть солдата. Чухрай думал три дня и через три дня сказал: «Не знаю почему, но нужно, чтобы он погиб». С. Антонов объясняет такое воссоздание сюжетного действия тем, что «эта смерть передает лирическое отношение автора к герою, которое сквозит в картине от начала до конца и поднимает события фильма над уровнем повседневности»⁴. Корреспондент «Правды» так передает впечатление от фильма американской женщины, посмотревшей «Балладу о солдате»: «Я сама мать троих сыновей. Этот юноша, — показывает она на плакат, — воплощение самого прекрасного, что есть в человеке. О, я понимаю горе его матери, горе миллионов русских матерей! Но самое замечательное то, что после этого фильма я вовсе не чувствую себя сломленной и подавленной. Наоборот, я как будто прикоснулась к чему-то чисто-

му, светлому и сильному. И на душе у меня стало чище и светлее. Я думаю, что вы можете написать, что эта трагическая история о нескольких днях русского юноши-солдата укрепляет в людях веру в человека»⁵. И так, трагическое возникает в противоречии, в конфликте, в процессе которого гибнет или испытывает большое страдание герой, обладающий эстетической ценностью. При этом гибель или страдание обнаруживают и даже усиливают эту ценность. В переживании трагического, в его эстетическом восприятии присутствуют не только скорбь и боль утраты, но также светлое чувство, порожденное приобщением к высшим ценностям. Человек, глубоко сострадав трагическому, нравственно облагораживается, эстетически просветляется.

¹ Бакланов Г. Имена на обелиске.— Комсомольская правда, 1972, 11 марта.

² Астафьев В. Собр. соч. в 4-х томах.— М., 1979, т. 1, с. 437.

³ Вишневский В. Оптимистическая трагедия.— М., 1950, с. 172.

⁴ Литературная газета, 1961, 4 марта.

⁵ Правда, 1961, 23 февраля.

ИОЛАНТА ЕНИХЕН

НАРОДНО-ПЕСЕННЫЙ ХАРАКТЕР ЛИРИКИ Н. А. НЕКРАСОВА И М. КОНОПНИЦКОЙ

Н. А. Некрасов и М. Конопницкая в литературе своих народов заняли одинаково значительное место: за ними справедливо упрочилось имя народных поэтов. Теснейшая связь с деревней и крестьянством давала им возможность чутко воспринимать народно-поэтические образы, речь и песню. Для обоих поэтов народность не есть прием стилизации под фольклор, а является сущностью творческой интерпретации жизни, художественного осмысления действительности. Она — не только особенность их метода изображения жизни, но и художественный способ связи и сближения с читателем из демократических низов. Этим объясняется тот факт, что горячие, проникнутые любовью к народу мысли и слова этих поэтов облекались в форму напевного, мелодичного лирического стиха, родственного по тону и содержанию народным песням, в которых, как известно, наиболее полно выражались чувства и настроения, мечты и надежды людей труда.

Почти в каждом крупном произведении Н. Некрасова, особенно в его поэмах, можно найти песню: в поэме «Коробейники» — «Песню убогого странника», в поэме «Несчастные» — «Песню преступников», в поэме «Современники» — «Бурлацкую песню». Народная поэма «Мороз Красный Нос», как выразился К. Чуковский, в сущности есть «собрание песен, связанных между собою лишь самыми необходимыми звеньями повествовательного стиха»¹. Целые разделы поэмы «Кому на Руси жить хорошо», такие, например, как «Пир на весь мир» и «Крестьянка», могут быть названы народными песенниками.

В творчестве М. Конопницкой также очень часто встречаем этот жанр. Первые три сборника стихотворений поэтессы составляют почти одни песни. Особенно богат этим третий том ее лирики (1887), где стихи объединены в целые песенные циклы: «Песенки и песни», «По росе», «На свирели», «С лугов и полей», «Слезы и песни», «Песни без эха», «Вечерние песни» и др.

Н. Некрасов хорошо знал сборники народных песен П. Н. Рыбникова, П. В. Киреевского, Е. В. Барсова. Особенно сильное впечатление на поэта оказали песни-плачи знаменитой народной песенницы Ирины Федосовой. Под их влиянием он разрабатывал сюжеты для народных поэм, например, тему «Демущки» в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Разумеется, «Некрасов при всей своей восторженной любви к шедеврам народного творчества считал себя вправе коренным образом перерабатывать материалы фольклора в соответствии со своими художественно-литературными целями»². Поэт искал в фольклоре живое свидетельство о быте родного народа, все то жизненное, что давало возможность лучше изобразить его духовную красоту, выразить подлинно народные чувства.

Для польской поэтессы народное творчество тоже было источником вдохновения. В ее песнях, так же, как и в народных, говорится о родной земле, о нищей крестьянской хате, о горькой мужицкой судьбе. Поэтесса использует различные жанровые формы народной песни: причитания и