

Александр Гуторов

Герой времени и человек времени

Studia Rossica Posnaniensia 16, 79-100

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

АЛЕКСАНДР ГУТОРОВ
Харьков

ГЕРОЙ ВРЕМЕНИ И ЧЕЛОВЕК ВРЕМЕНИ

Литературный герой имеет два основных способа оценки: он может быть рассмотрен как в плане социально-этическом, так и в плане художественно-эстетическом.

Если говорить о первом способе его восприятия и интерпретации, то здесь, как правило, отмечаются две разновидности литературного персонажа — герой времени и человек времени. В одном случае выражается преимущественно нормативное начало, в другом — познавательное. Человек времени не всегда совершает общественно престижные героические поступки, но тем не менее в чем-то существенном и главном он является выразителем определяющей тенденции социально-исторического развития. Обе отмеченные выше разновидности литературных персонажей в научно-критической интерпретации как бы разомкнуты в жизнь, тесно связаны с идеалами своего времени и общественно-историческими обстоятельствами, формирующими эти идеалы.

Что же касается второго способа оценки — художественно-эстетического, то здесь подчеркивается в первую очередь литературность персонажа, связанная с его известной условностью и собирательностью. Правда, в силу неточности литературоведческой терминологии, всякое действующее лицо художественного произведения может быть названо героем. Однако литературность персонажа предполагает еще и бóльшую степень его внутренней свободы, отличающую его от живых исторических людей, скованных обстоятельствами общественной жизни, и наряду с этим — определенную необязательность для него неких общепринятых норм и представлений, вплоть до того, что литературным героем может быть и злодей, человек безнравственный в данную эпоху общественной морали, но нередко оправдываемый писателем настолько, что его пороки предстают завидными добродетелями. Кроме того, статус основного героя, будь он даже Швейком или Синебрюховым, требует окружения его первостепенным вниманием и размещения его в центре событий, в центре действия, художественно подчиненной ему группировки

других действующих лиц. Наконец художественная впечатляемость героя, связанная с характером и мастерством исполнения, приобретает в данном аспекте восприятия персонажа немаловажное значение.

В данной работе нас интересует рассмотрение персонажей прежде всего в плане социально-этическом. Однако условность самого разделения художественного произведения на сферу социально-нравственную и собственно литературную, зависимость образа персонажа от осознанной установки писателя на изображение героя времени и человека времени, что находит выражение в соответствующих оценках и расстановке акцентов в моделируемом автором художественном мире, вынуждает нас в определенных случаях касаться и проблем „литературности” художественных характеров и произведений.

Итак, „герой времени”, если под этим названием в какой-то мере скрывается и „человек времени”, персонифицирующий в своем характере важнейшие общественные закономерности, предполагает исключительно тесную взаимосвязь с общественно-историческими процессами современности, его социальная сущность как бы выдвигается на первый план, что дает основания и истолковывать, оценивать его в связи с насущными проблемами общественной жизни. Эта связь должна хорошо просматриваться и подчеркиваться. Тут мы имеем дело как бы с особым типом литературного героя. Чрезмерная психологизация, эстетизация, даже порою очень необходимая философская глубина уводит писателя от решения подобной задачи. Вряд ли, скажем, персонажи из *Братьев Карамазовых* Достоевского, *Уллиса* Джойса, *В поисках потерянного времени* Пруста или философских романов Т. Манна играли такую роль в общественно-литературном процессе, как *Красное и черное* Стендаля, *Отцы и дети* Тургенева, *Что делать?* Чернышевского. В истории русской литературы почти все произведения интересующего нас жанра отличались еще и небольшим объемом: *Евгений Онегин*, *Герой нашего времени*, *Рудин*, *Накануне*, *Отцы и дети*, *Молох*, *Поединок*, *Мать*, *Поднятая целина* — заметную социальную роль сыграла ее первая книга.

Реализму в большей мере была свойственна тенденция, начиная с первой четверти XIX века, изображать не столько героя времени, как это делали творившие в иной художественной системе писатели-романтики, сколько человека времени. Поэтому может показаться странным, почему в русловом потоке русской литературы XIX века нет сколько-нибудь значительного героя, участвующего, скажем, в недавней Отечественной войне, хотя беллетристических и мемуарных произведений, связанных с этой темой, было более, чем достаточно. Этапные произведения русского критического реализма первой половины прошлого века не связаны с этой темой. Эстетическая установка на человека времени, не героя в социально-моральном смысле, как будто даже противоречила обращению к военной теме. Недаром Л. Толстой в 60-е годы вернется к военной эпохе, как бы чувствуя пробел в литературе, незаполненный

его талантливými предшественниками. Не будем, однако, забывать, что уровень толстовского реализма литературе первых десятилетий XIX века был еще и не под силу.

Осознание проблематики, связанной с воссозданием социально-исторического человека времени и социально-нравственного героя эпохи, дает возможность подчеркнуть не только очевидную связь литературных персонажей с той или иной художественной системой, но вести речь о некоей их независимости, своеобразной автономности по отношению к художественным принципам. Разумеется все это проявляется как тенденция и не может иметь строго абсолютного характера. Но тенденция сама в высшей степени знаменательна и заслуживающая внимания

Декабристская идеология, весьма сильно повлиявшая на литературу своего времени, ставила перед последней задачу служения делу освобождения страны от крепостнических пережитков, делу социального освобождения человеческой личности и воспитанию в ней высоких гражданских чувств. Элементы декабристской идеологии были самыми разными, начиная от прав и обязанностей свободного гражданина древнего Рима, бывлой новгородской и псковской вольности, идей Просвещения и Великой Французской революции и патриотических чувств, вызванных недавней Отечественной войной, укрепившей представления о национальном характере и достоинстве русского народа. Комплекс декабристских идей представлял определенную духовную, гражданскую целостность и нуждался в литературном выражении, что было уже в какой-то мере подчиненной или производной целью. Поэтому декабристские критики-враги самодержавия и абсолютизма — были нередко приверженцами классицистической художественной системы, поскольку система эта имела определенный опыт гражданского воспитания масс, хотя цели его были едва ли не противоположны декабристским идеалам. Наследие классицизма, конденсирующее в себе духовное достояние античных времен и исторически предшествующей современности эпохи, привлекало декабристов и своим гражданским пафосом и литературными жанрами его выражающими — такими, как трагедия и ода. Небезразличны они были и к популярному тогда романтизму. Не принимая крайностей его индивидуализма, но выражая солидарность протестующей против общественной системы личности романтического героя, одни из них обращались к образам протестантов на разных витках мировой истории (Рылеев, Кюхельбекер), другие интерпретировали в данной художественной системе многие современные явления и стали едва ли не основоположниками русского романтизма в прозе (Бестужев-Марлинский, В. Одоевский). Грибоедов и Пушкин были выше, зрелее декабристов не только по уровню социального мышления, но и по силе художественного таланта, они тоньше многих своих современников чувствовали общественную потребность в иной литературно-эстетической системе — в реализме, хотя и рождался он в муках. Поэтому, если рассмотреть Чацкого как одного из

наиболее современных героев своей эпохи и в нравственно-социальном и в литературно-эстетическом смысле, нетрудно отметить, что он и есть воплощением того комплекса декабристских идей и настроений, который теперь хорошо известен. Однако попытки подогнуть Чацкого под какую-либо одну художественную систему вряд ли следует признать особенно плодотворными. Есть в нем нечто от классицистического активного резонера, и от романтика — по характеру оценки своего окружения и противопоставленности ему; общий колорит реализма, пометивший всю комедию, наложил отпечаток и на характер ее главного персонажа — современники видели в нем и самого автора, и черты некоторых его друзей. В плане интересующей нас проблематики здесь именно тот случай, когда идеологическое, общественно-историческое содержание образа более знаменательно, чем его связь с какой-либо определенной художественной системой. Именно по этой причине комедия была не опубликована и не поставлена при жизни автора, именно эта сторона образа литературного героя занимала в первую очередь умы современников Грибоедова. Это, разумеется, ни в коей мере не умаляет литературных достоинств комедии Грибоедова, которые, кстати, далеко не всегда верно понимались современниками. Но так бывает далеко не всегда. Появившийся несколько раньше *Кавказский пленник* Пушкина привлек к себе внимание читателей, в том числе и декабристов, не столько общественно-идеологическим содержанием, сколько выражением определенного эмоционального настроя, своей литературностью в самом высоком и благородном смысле этого слова, заставившей почувствовать в высоком и благородном смысле этого слова, заставившей почувствовать и другую составляющую литературного творчества, силу эстетического воздействия произведения. Именно литературность героя в данном случае была основополагающей его характеристикой.

Но декабристы уже настороженно отнеслись к *Цыганам* — поэме, в которой Пушкин изображает вслед за Байроном своего героя крайним индивидуалистом, и делает его по сути чуждым всякому обществу, едва ли не чуждым самому себе, чего, конечно, не было у английского поэта. В первой же главе *Евгения Онегина* декабристы — Рылеев и Бестужев — как будто не нашли в первую очередь ожидаемой высокой литературности, поэтому как „творение искусства” ставили его ниже *Кавказского пленника* и *Бахчисарайского фонтана*. Но в контексте их оценок ощутимо и недовольство тем, что в *Онегине* нет современного героя. Даже герой в чисто литературном, не в социально-этическом плане устраивал их гораздо больше, чем „человек нашего времени”¹, как проницательно окрестил этого персонажа И. Киреевский. Художественная же система, в которой создавался пушкинский роман, ее достоинства еще не

¹ И. Киреевский, *Нечто о характере поэзии Пушкина*. В сб.: И. В. Киреевский, *Критика и эстетика*, Москва 1979, с. 47.

могли быть в ту пору многими увидены и объективно оценены. Поэтому видели как будто одни недостатки.

Оценка романа *Евгений Онегин* И. Киреевским заключала в себе не только пронизательно увиденное его отличие от романтических героев, что вылилось как бы в перенесении акцента из литературно-эстетического окружения в жизненный план — отсюда и чрезвычайно ценное для нас определение героя как „человека нашего времени” —, но и логика рассуждений критика, раскрывающая сходство и отличие пушкинского героя и героев Байрона, пушкинского творческого метода и байроновского: „Любимая мечта британского поэта есть существо необыкновенное, высокое (...) Нет ничего общего между Чильд-Гарольдом и толпою людей обыкновенных: его страдания, его мечты, его наслаждения непонятны для других (...)”

Напротив того Онегин есть существо совершенно обыкновенное и ничтожное. Он также равнодушен ко всему окружающему; но не ожесточение, а неспособность любить сделали его холодным (...) Он не живет внутри себя жизнью особенною, отменной от других людей, и презирает человечество потому только, что не умеет уважать его. Нет ничего обыкновеннее такого рода людей, и всего меньше поэзии в таком характере. (...)

Сам Пушкин чувствовал пустоту своего героя и потому нигде не старался коротко познакомить с ним своих читателей. Он не дал ему определенной физиономии и не одного человека, а целый класс людей представил он в его портрете: тысяче различных характеров может принадлежать описание Онегина”².

Совершенно очевидно, что И. Киреевский кое-где огрубил в общем то верную концепцию пушкинского героя, доведя мысль до полемического предела. Но тем не менее он правильно трактует как законы реалистической типизации, так и способность романтизма выразить в герое „дух своего времени”, подчеркивая тем самым очевидную связь романтического героя не только с художественной системой-литературностью, но и с реальностью. Пушкин в этом смысле шел даже дальше своего критика, видя в байроновских героях довольно верное отражение людей и эпохи:

Хотя мы знаем, что Евгений
Издавна книги разлюбил,
Но все же несколько творений.
Он из опалы исключил:
певца „Гяура” и „Жуана”
Да с ним еще два-три романа,
В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно

² Там же, с. 52 - 53.

С его безнравственной душой,
 Самолюбивой и сухой,
 Мечтанью преданной безмерно,
 С его озлобленным умом,
 Кипящем в действии пустом.

И уж, конечно, когда была осознана авторская установка на изображение „человека времени” и „героя времени”, когда современники ощущали разницу между романтической и реалистической художественными системами, неким анахронизмом прозвучало выступление критика „Северной пчелы” после выхода VII главы романа о падении таланта Пушкина: „Мы думали, что автор *Руслана и Людмилы* устремился на Кавказ, чтобы напитаться высокими чувствами поэзии, обогатиться новыми впечатлениями и в сладких песнях передать потомству великие подвиги современных героев (...) Мы ошиблись!. (...) в пустыне нашей поэзии появился опять Онегин, бледный и слабый”³.

Смещение жизненного и литературного плана в восприятии персонажей очень распространенная ошибка многих критиков и исследователей. И хотя нелегко ответить на вопрос, становится ли персонаж героем в силу его социально-нравственных качеств или в силу условности художественной системы, в которой он воссоздается, все же порою создается впечатление, что некоторые общие принципы литературного творчества закрепляются за определенной художественной системой, делаются ее достоянием. Этому до известной степени способствует и исторически временная близость систем. Если на Западе все еще можно встретиться с суждением, что Онегин — один из романтических героев мировой литературы, то у нас его принято толковать всецело в плане реалистического образа, иногда, правда, с оговорками, что роман в целом был переходным произведением на пути от романтизма к реализму⁴. Отношение автора к своему герою является основополагающим принципом отличия одной художественной системы от другой, по мнению многих исследователей проблемы.

„Отделить в творческом акте создания романа себя от героя, поставить себя рядом с ним и по существу над ним было важнейшим моментом становления в лермонтовском творчестве реалистической типизации, величайшим торжеством Лермонтова как художника-реалиста”⁵.

В данном случае имеется в виду роман *Герой нашего времени*, где Лермонтов

³ „Северная пчела”, 22 марта 1830. Цитируем по статье Е. И. Усок, *Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин” и его восприятие в России XIX - XX вв.* В кн.: Русская литература в историко-функциональном освещении, Москва 1979, с. 242.

⁴ Д. Д. Благой, *Пушкин — глава*. В кн.: История русской литературы, под ред. А. Н. Соколова, Москва 1965, с. 582.

⁵ Д. Д. Благой, *От „Евгения Онегина” к „Герою нашего времени”*. В кн.: Проблемы романтизма, Москва 1957, с. 316.

идет вслед за Пушкиным. Но ведь уже в *Кавказском пленнике* герой достаточно был отделен от автора, а в *Цыганах* это свойство проявилось совершенно бесспорно...

Кроме того, на определенном этапе развития как раз реалистической системы в творчестве Достоевского уже нет попыток поставить себя „над ним”, подчинить персонажей всецело авторской воле. Как отмечает по этому поводу М. Бахтин: „Герой идеологически авторитетен и самостоятелен, он воспринимается как автор собственной полновесной идеологической концепции, а не как объект завершающего художественного видения Достоевского. Для сознания критиков прямая полновесная значимость слова героя разбирает монологическую плоскость романа и вызывает на непосредственный ответ, как если бы герой был не объектом авторского слова, а полноценным и полноправным носителем собственного слова”⁶.

У пушкинской героини Татьяны гораздо меньше шансов слиться с автором, стать носителем его голоса. Она интересна тем, что боится, как бы ее кумир-Онегин, не оказался „ничтожным призраком”, „подражанием”, „москвичом в Гарольдовом плаще”, истолкованием чужих причуд, то есть речь здесь идет об обратной связи — о воздействии литературных героев (что испытала на себе и Татьяна) на реальных людей, правда, в данном случае выступающих также в роли героев, но отличие художественных систем дает возможность автору подчеркнуть такого рода зависимость. Татьяна несомненно всецело реалистический образ, но ведь и ее внутреннему облику, и духовному миру в целом свойствен романтический налет — та же задумчивость, та же странность, а в литературном аспекте — сам принцип поочередного выделения ее вначале из детского, затем из девичьего провинциального и великосветского окружения родственен романтическому, а может, даже составляет вообще некую прерогативу литературного героя, тем более, если речь идет об основном персонаже. Татьяна сформировалась не без воздействия сентиментально-романтической литературы, но она, в отличие от Ленского, не стала ее рабыней; уподобившись любимой героине, она совершила смелый для женщины тех лет поступок, объяснившись Онегину в любви. Но главное — Татьяна победила Онегина в нравственном смысле, преподала ему урок чести. Жизненная основа и убедительность этого характера настолько сильны, что какой-то привычной условности, собственно литературности в нем почти не ощущается, хотя литературность иного рода — книжные представления наложили отпечаток на ее духовный мир. У Онегина не было горячих поклонников среди молодежи, стремившихся ему подражать. У Татьяны их было больше. Однако это уже был не тот тип отношений, который можно ощутить в самом романе Пушкина — между жизненным человеком и литературным героем, который в немалой мере является средством характеристики самой Татьяны.

⁶ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1979, с. 5.

Подражания боялись, как боялась его сама пушкинская героиня, но ее жизненный нравственный опыт, как и опыт Онегина, были сами по себе чрезвычайно поучительны. На нем училась молодежь уважительному отношению к женщине и друг к другу, как об этом вспоминал впоследствии В. Ключевский. Менялся тип героя, менялся и характер его воздействия на окружающих — уменьшалось значение нормативного элемента, возрастала роль элемента познавательного. Не идеализация любимых героев, а критическое в какой-то мере восприятие их жизненных уроков воздействовало на формирование молодых людей той поры.

Само название лермонтовского романа *Герой нашего времени* включало в себя часть определения И. Киреевского, назвавшего Онегина „человеком нашего времени” и уже поэтому несло в себе немалой силы полемический заряд. Высказанное в литературной науке мнение Б. Эйхенбаума о том, что авторская ирония (хотя название романа предложено издателем, в какой-то мере выбрано случайно) относится собственно не к персонажу, а ко времени, мало что проясняет.

Ясно одно, что приняв на вооружение, может, в силу случая, столь ответственное и многозначительное наименование романа, Лермонтов не мог не учитывать его несколько рекламного для 30-х годов характера, не мог избежать иронии, хотя и горькой. Может именно поэтому пришлось ему снабдить второе издание предисловием. Автор очень тонко чувствует разницу между своим персонажем и традиционным героем романтической литературы, он как будто примеривает прежние литературные маски к своему персонажу, к современному человеку, выступающему в роли героя романа. Лермонтов прекрасно чувствовал и реалистическую закуску, изображаемого им характера, и его литературную условность, дающую ему право на большую, чем у общественно-исторического человека, свободу действий: „Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии. Вы опять мне скажете, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего вы не веруете в действительность Печорина? Если вы любовались вымыслами более ужасными и уродливыми, отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады? Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?”⁷.

Тем не менее Лермонтов уклоняется от прямого ответа на вопрос, как нужно понимать название его романа. Зато он прекрасно чувствует и дает понять, что житейское представление о пороках Печорина, которое прямолинейно выразили в своих мнениях об этом персонаже и Николай первый и критик Бурачек, объяснив их воздействием западной цивилизации, пресло-

⁷ М. Ю. Лермонтов, *Герой нашего времени*, т. 4, Москва 1976, с. 7 - 8.

вудой французской заразой, не отвечает самому статусу литературного персонажа. „Порок любезен, и в романе — и там уж торжествует он”, — заметил как-то Пушкин. Пороки Печорина Лермонтов воспринимает в системе литературной нравственности, которая отличается от практического житейского кодекса. И хотя он прямо заявляет о вымышленности, литературности своего персонажа, расстояние отделяющее рассказчика от героя минимальное, оно необходимо лишь для создания иллюзии объективного повествования. Иногда общность в отношении к миру ощущается как в реакции Печорина, так и в действиях рассказчика. В этом выражается своеобразие самой художественной системы. Печорин в романе иронически улыбается после высказанного ему сочувствия в связи со смертью Бэлы, проезжий офицер также радуется смерти Печорина — это дает ему право печатать чужие записки. Но Лермонтов, как и рассказчик, не могут не сочувствовать Печорину, в нем немало поэтому поистине привлекательных черт и качеств, которые, несмотря на его социально-историческое бессилие, невозможность достойной его ума и характера деятельности, вызывают желание восхищаться им и подражать ему. И тут, уж конечно, ни в какое сравнение не идет с ним положительный и глубоко нравственный герой, правда, весьма ограниченный, Максим Максимыч, воплощающий в себе лучшие свойства русского национального типа и высоко оцененный многими читателями и критиками.

Следовательно, несмотря на реалистическую установку, Лермонтов в самом деле изобразил в каком-то смысле именно героя времени, отличающегося от человека времени, но диапазон его восприятия в жизненном плане в таком качестве весьма ограничен. Что же касается плана собственно литературного, включающего в себя не только несколько иную нравственно-этическую систему, но искусство формировать читательское мнение о персонаже, здесь Печорин выступает истинным героем, хотя и относится к этой своей роли с горькой иронией. Может, в этом тоже есть секрет его успеха.

Стремление изобразить человека своей эпохи, а не героя, зашло в русской реалистической литературе столь далеко, что тургеневский Рудин, героически погибающий на революционных баррикадах, остается в читательском сознании человеком „лишним”, слабым, человеком скорее фразы, чем дела. Его гибель так же бессмысленна и бесполезна, как во многом и жизнь, он изначально жертва неблагоприятных общественных условий, формирующих такой тип личности. Даже героизм его в данном случае скорее проявление слабости, чем силы, выражение его нежизнеспособности. Безусловно, Рудин воплощал в себе как определенные идейно-нравственные тенденции, связанные с завершением линии дворянских героев в историческом процессе, так и закономерности определенной художественной системы — русского критического реализма. И эти социально-исторические и художественные закономерности совершенно объяснимы.

Однако мы бы многое не узнали о характерах и идеалах целой исторической

эпохи, если бы не было повторного обращения к ней Л. Толстого в *Войне и мире*. Толстовские герои выглядят намного старше и глубже своих литературных предшественников, хотя по историческому времени значительно моложе их. Причиной тому не только талант Толстого, но и более высокий уровень социального и литературного сознания 60-х годов. Если вспомнить, как идеалы освободительного движения соотносились с литературой декабристской эпохи, насколько прямолинейной порою оказывалась эта связь, как поздний Белинский еще различал два типа наслаждения — психологическое и эстетическое, станет особенно понятно новаторство Толстого, не представляющего себе литературы без анализа внутреннего мира человека, смело идущего на соединение литературного творчества с проблемами национально-историческими, социальными в невиданном доселе масштабе, которые были соотносимы лишь с древним эпосом, но в чем-то превосходили его на уровню и характеру воплощения.

Толстовские герои были во многом людьми начала XIX века, поэтому возможность сопоставления их с Чацким, Онегиным, Печориным не только оправдана, но и закономерна. Возможно, они лишены той непосредственности восприятия, даже своеобразной „выпрямленности” некоторых черт и качеств, которые усугублялись под пером критиков, сводивших их к какому-либо одному духовному источнику или художественной закономерности. Многие же герои Толстого персонифицировали в себе различные духовные начала. Болконский и Безухов не подражают литературным персонажам, но они отдают в своей жизни дань идущим с Запада социально-историческим представлениям о человеческой личности, оба идеализируют Наполеона, хотя оба в нем и разочаровываются.

Андрей Болконский лучше приехавшего из-за границы Пьера владеет условностями светского этикета. Он ведет себя так, как, по проницательному замечанию Пушкина, должен был бы вести себя Чацкий в фамусовском окружении, но ведь в Чацком-то еще выразилась установка на героя времени. Андрей же Болконский совершает героический поступок, но изображается он прежде всего как человек времени. Некоторые чудачества Онегина в Петербурге и в деревне, можно в какой-то мере соотнести с кутежами Пьера, однако для Пьера это лишь этап на пути к человеческой и гражданской зрелости. Русское национальное, что с такой силой воплотилось в свое время в Татьяне и Максиме Максимыче, в значительной мере присуще почти всем Ростовым, но особенно привлекательно и полно оно воплотилось в Наташе. Народная мысль, забота о судьбе страны в момент нависшей над ней смертельной опасности, единение в патриотическом порыве многих сословий, ощущение народа как поистине определяющей исторической силы, все это вносило в систему критического реализма ощутимый положительный заряд, заряд огромной нравственной и художественной силы. Вместе с тем, толстовские герои были не только обогащены сознанием 60-х годов, дающим пред-

ставление о развитии зарождающихся на переломе века исторических тенденций, но и вступали в новую эпоху с ответами на волнующих их исторических потомков вопросы. Они были чрезвычайно масштабными и духовно богатыми людьми своего времени, подражать им было практически невозможно даже потому, что они менялись на глазах, преодолевая один возрастной и духовный этап своей жизни за другим, однако трудно было устоять и ничего не почерпнуть из того огромного богатства, которое они в себе заключали. Поэтому герой времени в узком смысле, воплощающий в себе характерные черты человека данного исторического периода, и обладающий способностью непосредственного воспитательного воздействия на общество, в первую очередь на молодежь, как будто уже в творчестве Достоевского и Толстого не просматривался, скрываясь под огромным грузом различных философских и нравственно-психологических начал. Персонаж интересующего нас плана воплощался в творчестве Тургенева и Чернышевского. Роман *Отцы и дети*, созданный несколько раньше *Войны и мира* не только останавливал внимание на проблеме духовной смены человеческих поколений, но и отмечал рождение нового общественного типа. Базаров был изображен Тургеневым неверно, но по-писательски объективно и честно. В нем не было ни шаржа, ни гротеска. Это была концепция нового человека у добросовестно анализирующего общественную жизнь писателя. Ни Антонович, ни Чернышевский, ни Герцен не приняли Базарова, частично, может, и по той причине, что его автор был из другого политического лагеря. Но зато Базарова принял и признал своим Писарев — и уже с помощью критических, публицистических средств попытался восполнить то, что не было задачей Тургенева — превратить Базарова, воссозданного автором как человека своего времени в социально-нравственного героя эпохи 60-х годов. Писарев связал появление Базарова с интересом молодежи к изучению точных естественных наук, разночинский демократизм и даже максимализм этого героя, который был неприемлем Тургеневу, находил живой отклик у нового поколения, и Писарев с большой искусностью сделал этого персонажа авторитетным героем современности. Критик пытался зажечь молодежь жаждой социальных преобразований, утвердить те новые жизненные ориентации, которые носил в себе Базаров, сделать последнего общественным и литературным идеалом эпохи. Усилия Писарева в этом направлении чрезвычайно поучительны, а его успех знаменателен. Все это позволяет весьма зримо ощутить сам механизм превращения литературного персонажа, воссозданного по принципу человека времени в его героя, дает почувствовать и тот спектр, масштаб деятельности нового кумира молодежи, в которых он должен проявлять себя и восприниматься.

Для истории русской литературы было во многом выгодно, что Чернышевский не признал Базарова „своим” и, полемизируя с Тургеневым, создал свой роман о „новых людях”. Однако художественная задача у Чернышевского была иной, чем у Тургенева. Как отмечает Л. Гинзбург: „Новые люди

Чернышевского задуманы именно как рассчитанный на массовое воспроизведение тип. (...) Для Чернышевского создание образцовой человеческой структуры, не только в литературе, но и в жизни было вполне осознанной задачей (...) Новые люди, изображенные в романах Чернышевского, — не столько закрепление жизненных явлений (как у Тургенева), сколько программа поведения⁸.

Если прибегнуть к сопоставлению, то Чернышевский изначально осознавал своих персонажей в том плане, в каком Писарев интерпретировал тургеневского Базарова. Слияние литературы и революционно-демократической публицистики, соединение принципов социологической и литературной типизации, осознанная пропаганда новых жизненных идеалов — вот особенности романа Чернышевского, формирующие его новое качество. Что же касается интересующей нас проблемы, то у Чернышевского не только проявился ощутимый крен в сторону жизни, но персонажей своих он преднамеренно разделил на две категории — героев в социально-нравственном и идеологическом смысле и обыкновенных новых людей, живущих по принципу разумного эгоизма. Не каждый может стать Рахметовым и персонифицировать в себе не только нравственное, но и явно ощутимое идеологическое начало, но Лопуховым, Кирсановым и Верой Павловной быть не так уж трудно. Чернышевский отдавал дань традиции, изображая своих обыкновенных героев в нравственно-психологическом ключе, однако Вера Павловна выглядела все же и героиней в социально-этическом смысле как в силу сложности женского вопроса в 60-е годы прошлого века, так и по причине нового идейно-нравственного колорита, который был ей придан автором.

По многим, в том числе и политическим соображениям, вокруг романа Чернышевского возникли споры. Его находили и недостаточно художественным и чрезмерно дидактичным, не соответствующим природе литературного творчества. Однако никто не мог оспорить его воздействия на молодых людей 60-х годов, и не только 60-х (...) Роман Чернышевского, воссоздавая конкретные ситуации и предлагая пути нравственного усовершенствования, воплощал идеалы молодежи, опираясь при этом не на субъективные соображения, а на революционно-демократическую программу преобразования русского общества. В этом было его неоспоримое преимущество перед произведениями других не менее талантливых и художественно одаренных писателей. Даже изображая обыкновенных людей, Чернышевский создавал в социально-этическом смысле героев времени.

Нет надобности рассматривать здесь художественную и литературно-критическую полемику вокруг романа, приведу лишь отзыв Н. Лескова — писателя, которого трудно заподозрить в горячей приверженности к идеям Чернышевского: „Такие люди очень нравятся мне, и я нахожу очень практич-

⁸ Л. Гинзбург, *О литературном герое*, Ленинград 1979, с. 50.

ным в настоящее время то, что они делают в романе г. Чернышевского (...)

На этом экзамене истинные, настоящие нигилисты отделяются от нигилиствующих Рудиных, и эту полезную работу производит полезный роман *Что делать?*

Я не могу сказать о романе г. Чернышевского, что он мне нравится или не нравится. Я его прочел со вниманием и с любопытством и, пожалуй, с удовольствием, но мне тяжело было его читать. Тяжело мне было читать этот роман не вследствие какого-нибудь предубеждения, не вследствие какого-нибудь оскорбленного чувства, а просто потому, что роман странно написан и что в нем совершенно пренебрежено тем, что называется художественностью. (...)

Но г. Чернышевский не беллетрист; на изготовление романа его вызвали обстоятельства, от него независимые: потребность деятельности и невозможность ее в другой форме. Г. Чернышевский очень благоразумно оговорился, что он не художник и за искусством не гонится, а потому, кто станет странно доказывать несостоятельность романа как беллетристического произведения, тот напрасно потратит труды и время. (...)

Автор *Что делать?* доказал, что (и это самое главное) люди, живущие под этим небом, на этой земле, таковы, каковы они есть, и в этом умные люди могут стать твердо и найти себе, что делать. Это самая важная заслуга г. Чернышевского⁹.

Как видим, Лесков не только прекрасно чувствовал разницу между социально-нравственным и литературным планом романа (его художественностью) и хотя в ту пору еще не было представлений о многообразном характере эстетической ценности и функциональных особенностях литературного произведения, писатель-критик все это улавливал довольно верно и пронизательно. Чернышевский был на пути создания романа, а вместе с ним и художественности нового типа, но по многим соображениям, в том числе и по цензурным, он вынужден был творить в рамках традиционного нравственно-психологического романа, хотя внутри жанра уже давали о себе знать качественные признаки неизвестного еще в ту пору произведения социально-политического.

Характер и судьба произведения Чернышевского были завидными. Самые выдающиеся писатели земли русской учитывали его роман и порою остро полемизировали с его принципами, прибегая, как это сделал Достоевский в своем *Человеке из подполья* к публицистическим средствам выражения мысли. Однако ни один герой Достоевского несмотря на недоступную многим психологическую и художественную глубину, в практическом жизненном смысле не мог сыграть роли, которая была по плечу персонажам Чернышевского.

⁹ Н. С. Лесков, *Николай Гаврилович Чернышевский и его роман „Что делать?“* (Собрание сочинений в 11 томах, т. 11, с. 14 - 15, 20 - 21).

Смысл такого сопоставления вовсе не в выдвигании одного писателя за счет другого. Зрелый Достоевский, начиная с *Преступления и наказания* мог влиять на общество, как правило, только проведя читателя через отрицательный опыт своих героев. Они могли быть людьми своего времени, но не героями в социально-престижном смысле этого слова. К тому же глубина психологического анализа, в котором было немало от острого восприятия жизни самим автором казалась недоступной простым смертным. Рядовые персонажи Достоевского представляли в его изображении немислимыми аналитиками, масштаб его социально-нравственного и религиозно-философского обобщения, разложение характера на „доли психического процесса“, как говорил Толстой, — все это уводило порою писателя от решения конкретно-временной задачи создания не только героя, но и человека времени в узком смысле этого слова, его занимал человек исторической эпохи.

Достоевский не столько утверждал, сколько отрицал взятую из духовного арсенала современности какую-либо идею, поэтому связь его персонажей со временем в высшей степени специфична. Реализм Толстого и Достоевского в своих зрелых формах был далек от того, чтобы влиять на жизнь столь непосредственно, как это могли делать Тургенев и Чернышевский. Однако потребность такого воздействия остро ощущалась и Толстым и Достоевским. Поэтому их разветвленная и чрезвычайно острая публицистика, мыслившаяся как когда-то психология, нехудожественной сферой творчества, существовала какое-то время как бы сама по себе, обнаруживая однако тенденцию к слиянию с „изящной словесностью“.

Богатая и чрезвычайно развитая система русского реализма XIX века как будто объективно отдаляла наиболее талантливых его творцов от непосредственного выражения человеческого конкретно-временного идеала в их творчестве. С нашей точки зрения, наиболее значительными „помехами“ на этом пути были чрезмерная аналитичность, некий эмоционально-психологический настрой на „правду“ жизни, недаром этот принцип декларировал открыто Л. Толстой в своих *Севастопольских рассказах*, и, наконец, нередко интуитивно осознаваемая специфика литературных законов.

Мы уже упоминали здесь о соотносительности персонажей *Войны и мира* со своим историческим временем и временем воплощения их. Художественное воплощение как будто бы нравоучительного по своей цели замысла в романе *Анна Каренина*, проверка его „литературностью“, привели Толстого к совершенно неожиданным результатам. Недаром он в одном из своих писем подчеркивал невозможность выразить в „фельетоне“ того, что можно и должно выразить в романе. Левин терпит неудачу потому, что объективно-историческому процессу невозможно противостоять какими-либо субъективными, усилиями. Это прекрасно понимает Толстой, не будучи сторонником исторического материализма. Однако его герой не может стать идеалом человеческой личности и деятельности в социально-этическом смысле. Что же касается Анны,

то логику ее поступков и тем более чувств никак нельзя прямолинейно определять юридическими или нравственными нормами, принятыми в современном ей обществе, да и, кроме того, ее трагедия имеет определенный как бы надвременной общечеловеческий смысл. Она „несчастлива, но не виновата”. И не может, однако, непосредственно воплощать в себе нормативное начало.

Попытка нравственного воскресения и возрождения Нехлюдова через страдания и испытания всякого рода для человеческой индивидуальности, возможно, и имела какой-то смысл, в рамках литературного героя это могло осознаваться как выход, но для широкой общественной практики все эти „рецепты спасения человечества”, были опять-таки неприемлемы, практическая общественная мораль давно — с разных точек зрения — опровергла евангельские прописи и выработывала свои идеологические системы: предполагающие социальные изменения не личного, а массового характера. И это до известной степени даже противоречило вниманию к человеческой личности, индивидууму, которое традиционно связывалось с областью художественного творчества. Конечно, сила писательского и нравственного авторитета Толстого была еще столь велика, что многие интеллигенты „садились” на землю, пытаясь преуспеть там, где потерпел поражение Левин, или обращались к святому писанию и усовершенствовались, идя по стопам Нехлюдова и самого писателя. Но коренным образом изменить характер исторического процесса или хотя бы социальную природу человеческой личности того времени таким путем было попросту невозможно. В толстовском *Воскресении* немало публицистики, но она имеет здесь преимущественно нравственно-обличительный, христианско-гуманистический пафос, несмотря на то, что критике подвергаются политические институты царской России. В воздухе носится идея публицистического романа, в основе которого находилась бы научная идеологическая система. Только при этом условии можно было бы надеяться на появление героя времени в социально-нравственном и политическом плане. Однако для этого еще не наступило время.

Творчество Чехова было в значительной степени безгеройное, поскольку отражало оно, по признанию писателя, время „скудное, серое”. Заслугой Чехова надо считать не отражение мелочей жизни, а значительное расширение сферы художественного охвата действительности. Комплекс бывших сфер — героической, любовной, социальной и нравственно-психологической, в которых нередко размещалось литературное творчество — как будто не существовал для Чехова, вернее, он изменил характер отношений как между жизнью и литературой, так и между самими ее традиционными сферами. Изощренная литературность в чеховском творчестве, хотя и не приобретает характер чего-то самодовлеющего, но тем не менее определяет и преимущественно нравственно-психологический план изображения жизни и специфически литературный его объект — нравственную пошлость, наиболее соответствующую избранной Чеховым художественной системе. Затрагивающий острую социальную про-

блематику рассказ *Жена* (речь в нем идет о голоде и помощи голодающим) посвящен художественному исследованию психологии супружеских отношений. *Рассказ неизвестного*, в котором речь идет об отступничестве одного из участников „Народной воли”, и *Дом с мезонином*, разоблачающий теорию народнических малых дел, так же исследуют по сути сферу чувств и нравственных побуждений. Это не значит, конечно, что у чеховских произведений нет прямо выраженных социальных мотивов, что нет у него *Мужиков*, *В овраге*, *Палаты № 6* и других произведений такого же типа. Но отмеченная выше тенденция все же чрезвычайно знаменательна для его творчества — печатью вырождения, уступки жизни помечен как народник в *Рассказе неизвестного*, так и молодой, вступающий в жизнь с самыми благими намерениями разночинец Ионыч из одноименного произведения. Герой, живущий в изображаемом Чеховым мире и в его художественной системе, почти незаметен. Он есть, скажем, в рассказе *Попрыгунья*, где жена искала все время героя, человека необыкновенного, но просмотрела его в своем собственном муже, догадавшись об этом лишь после его смерти. Однако необыкновенное в обыкновенном, герой в простом и скромном человеке — это новая концепция литературного персонажа такого типа. Духовная пошлость — преобладающая сфера художественного внимания Чехова — как бы опосредовала отношение писателя к социальным проблемам своего времени, которые он порою изображал все же достаточно прямо и откровенно не только в некоторых своих произведениях, но и в таком очерковом труде, как *Остров Сахалин*. Этот нравственно-психологического характера посредник, ставший отличительным признаком чеховской литературности, стимулировал в какой-то мере и авторское обращение к безгеройной драматургии, что как будто бы шло вразрез и с жанровой традицией, и с законами сцены. Устранение действия как такового — и в непосредственном внешнем проявлении, и связанного с острой психологической борьбой, как будто перечеркивало святая святых драматургии. Самое большее, на что способны персонажи чеховской прозы и драматургии, выступающие в ролях положительных героев, — продемонстрировать возвышенные благородные порывы человеческой души. Но этого, разумеется, было мало, чтобы они стали идеалами времени в нравственно-социальном плане. Очень распространено мнение, что Чехов, если и не был политически индифферентен, как он иногда сам о себе заявлял, то все равно чего-то не понял, не отразил ведущих тенденций общественной жизни, не заметил их. Это не совсем верно. Чехов прекрасно видел многие социальные проблемы своего времени, говорил о них даже в художественных произведениях едва ли не языком публицистики, прекрасно понял он и прямую полемику с ним Горького в *Мещанах*, связанную с переходом из сферы нравственно-психологической проблематики в сферу проблем социально-политических, понял он и центральную роль в этой пьесе Нила, пронзительнее многих критиков усмотрел в нем „обинтеллигентившегося рабочего”. Но творческая индивидуальность Чехова, характер литературности

его художественной системы, ее объективная сопротивляемость всякого рода отступлениям от изначальных и коренных творческих принципов, способствовали утверждению именно чеховского типа в литературе, которому в принципе был чужд какой-либо дидактический элемент.

Следующим этапом на пути решения интересующей нас проблемы было, конечно, горьковское творчество, — его произведения *Мещане*, *Враги*, *Мать*. Обращение не только к сравнительно новой в русской литературе рабочей теме, но соединение социалистических идеалов с рабочим движением, выдвигание на первый план героя пролетарского этапа в развитии освободительного движения, — вот такая проблематика определила художественные поиски Горького. Именно его герой, осуществляющий программу российской социал-демократической партии и ставящим своей задачей социальное переустройство мира, заключал в себе идею не столько нравственно-психологического воспитания и усовершенствования, сколько оказывал воздействие социально-политическое. И в этом была его основная литературно-историческая роль, в этом идеологическом устремлении произведения заключался новый тип художественности. Политические противники срочно объявили о конце Горького после выхода романа *Мать*. Даже критикам-марксистам, например, Воровскому был непонятен и в какой-то мере неприемлем новый тип художественности, знаменующий синтез литературного творчества еще с одной нетрадиционной для него сферой общественного сознания — с политикой.

Однако литературное творчество писателей XX века, возможно, не так открыто и не во всех своих направлениях, отразило этот процесс формирования художественности нового содержания. И Анри Барбюс, и Ромен Роллан, и Т. Манн, и Хемингуэй не были безразличны к политике и идеологии. Вот что писал, к примеру, Томас Манн на страницах „Литературной газеты“: „Было бы грубой ошибкой и не выдерживающим критики педантизмом противопоставлять силу — духу, культуру — политике и пренебрежительно взирать с высот искусства на социально-политические сферы. Политическое и социальное — это неразрывная часть общественного целого (...) Для нас демократия не просто идеологическая платформа. Для нас демократия — признание неразрывности политического, социального и человеческого”¹⁰.

20-е годы в советской литературе прошли в весьма знаменательных поисках героя времени. Несмотря на то, что герой этот воссоздавался различными художественными способами (в современных исследованиях порою высказывается мнение, что первая половина 20-х годов в художественно-литературном смысле отмечена стремлением по-своему обуздать волну дореволюционного модернизма, а в некоторых случаях раздавались даже голоса узаконить статус социалистического романтизма наряду с социалистическим реализмом), собственно литературные критерии были далеко не определяющими. „Талан-

¹⁰ „Литературная газета”, 15 января, 1939.

тливый быгописатель революции”, по выражению А. Воронского, Б. Пильняк поднимался, опираясь на литературные принципы А. Белого и А. Ремизова, Л. Леонов и К. Федин поначалу также не избежали увлечения модернистскими приемами. Если Пильняк изображал нового героя-коммуниста выразительными и броскими внешними штрихами — в кожаной куртке с наганом на боку, то А. Малышкин, А. Веселый, А. Серафимович воссоздавали основного героя современности в романтически приподнятой тональности, его облик был порою озарен пламенем мирового пожара. Тот же романтический отблеск ложился и на персонажей пореволюционных поэм А. Блока и С. Есенина, хотя они в некоторых случаях были даже ближе к установке на изображение людей своего времени. Осознание социалистической идеологии (этот процесс не всегда выглядел простым и легким), попытки выразить в герое социально-историческое содержание эпохи, принцип классовой оценки характеров и обстоятельств, наконец, четкое деление персонажей и авторов на своих и чужих, желание представить в литературе пример, достойный подражания — вот что определяло суть литературного процесса тех лет. Собственно художественно-эстетические критерии на первых порах имели подчиненное значение. И здесь можно было в какой-то мере провести параллель между декабристской эпохой 20-х годов прошлого века и пооктябрьской эпохой нашего времени. Однако мужание литературы нового типа осуществлялось на путях освоения ею классического наследия, на путях реализма. Недаром именно ведущим методом советской литературы через некоторое время будет объявлен социалистический реализм. Сам термин включал в себя определенные идеологические и художественные начала.

Во второй половине 20-х годов явно уже наметился крен в сторону реалистического изображения характеров и обстоятельств. Взаимоотношения между познавательными и нормативными элементами осуществлялось теперь несколько по-иному, чем было, скажем, в литературном процессе прошлого века. Далеко не всегда перед читателем предстал герой-образец, не вызывающий сомнений, готовая нравственно-социальная модель. В *Разгроме* — человек времени и герой как бы сливаются в одном художественном характере. Автор и читатель хорошо знают о слабостях Левинсона как человека. Но героизм его проявляется в том, что он умеет скрывать свои слабости, преодолевать их, и то восхищение своим командиром, которое возникает в партизанском отряде, благодаря незаурядным способностям Левинсона, и создает ему репутацию авторитетного героя, вождя партизанских масс.

Однако обращение к реализму, у которого в России были чрезвычайно ощутимые критические традиции, проверка изображаемого самой действительностью с учетом всех ее „за” и „против” не могла не привести к созданию типа познавательного героя, человека своего времени, по нашей терминологии. Безусловно, он не повторял во всем своих предшественников, творческие ориентации писателя обогащались социалистической марксистской идеологией,

которая определяла характер всего произведения, независимо от того принимал и понимал ли ее основной персонаж. Герои толстовского романа *Хождение по мукам* пришли через страдания и лишения к осознанию новой правды, шолоховский Григорий Мелехов, так трудно приближавшийся к советской власти, пришел пока лишь домой в конце романа, горьковский Клим Самгин, персонифицировавший в своем характере все наиболее неприглядные качества интеллигенции прошлого века гибнет накануне Октябрьской революции. Характеристики этих персонажей помечены социально-классовой характеристикой и это как бы новый план их изображения, лишь субъективно и далеко не последовательно ощущаемый литературой прошлого. Если, к примеру, сравнить Клим Самгина с чеховскими персонажами, отмеченными признаками нравственно-психологического вырождения, то горьковский персонаж воплощает в себе все свойства вырождения социального, нравственно-идеологического. Тут уж конечно ни о каком авторском сочувствии такому персонажу не может быть и речи. Знаменательно и то, что Горький, создавший Павла Власова, обращается к иному способу художественного исследования жизни, избирает в качестве основного персонажа человека совершенно иного типа. Шолоховский герой, Григорий Мелехов, ищущий свою третью, казачью правду, не лишен авторского сочувствия, поскольку он выходец из трудовых низов и как личность несет в себе немало привлекательных нравственных качеств и свойств. У Шолохова формируются своеобразные отношения между способами социально-классовой и нравственно-этической оценки человеческой личности, в его произведении, по-нашему мнению, как бы совмещаются принципы социологической и традиционной литературной нравственно-психологической типизации. Разумеется, здесь очень ощутима и установка на воссоздание в первую очередь людей своего времени, хотя персонажи изображаются не только в плане субъективной или общечеловеческой симпатии и антипатии, но и отмечены печатью социально-классовой оценки.

Несмотря на то, что в тридцатые годы создавались *Тихий Дон*, *Хождение по мукам*, *Мастер и Маргарита*, написал большую часть своих произведений Андрей Платонов, наиболее популярным по теме был все же роман о социалистическом строительстве, с ощутимо выраженной в нем установкой на изображение героя времени и с явно заметными в нем принципами социологической типизации персонажей. Один из исследователей советской литературы Л. Ф. Ершов называет эти произведения „публицистическими романами”. В 40-е годы в произведениях о войне и на производственную тему — вплоть до первой половины пятидесятых годов — тенденция к прямому воплощению в литературном герое общественных идеалов времени — в производственном романе конца 40-х — начала 50-х они были явно сужены и едва ли не сведены к рабочей функции — была все же определяющей. Социальная функция персонажа порою определяла уж и план его изображения, дело порою сводилось к догматической схеме, „согласно которой, как заметил в свое время критик

Н. Шамота, — партийный работник отличается от святого тем, что ввиду своего атеизма лишен нимба”¹¹.

Не все, конечно, сводилось к упрощениям такого рода. Ведь еще в 1952 году В. Овечкин создал в *Районных буднях* образ секретаря райкома Борзова, воплотившего в своей практике принципы волевого руководства и стремление едва ли не к непогрешимости собственного мнения и собственной деятельности. После 1956 года в литературе появились уже в немалом количестве, похожие на Борзова, Блинкины, Дроздовы, Комелевы, Мансуровы, несколько позже — Подрезов в изображении Ф. Абрамова.

Все это свидетельствовало о стремлении литераторов стать двумя ногами на реалистическую почву, отбросить идолопоклонство, и показать в своих произведениях человека времени, даже в широком плане — человека эпохи.

Не обошлось без борьбы — в социально-политической жизни — с последствиями культа личности, осужденного XX и XXII партийными съездами, в литературе и критике — с догматизмом, силой инертности. Еще в 1954 году, в связи с появлением повести В. Тендрякова *Не ко двору*, догматическая критика, признававшая единственный тип социально-активного, борющегося героя, решительно осудила персонажа этой повести Федора Соловейкова за пассивность, за неумение победить несознательных Ряшкиных. В статье с характерным названием *О догматизме в критике* А. Петросян, правильно подчеркнув, что может для своей повести „автор избрал иной тип, иной характер”, тут же начала „подтягивать Ф. Соловейкова до образца «положительного героя», созданного той же догматической критикой”¹². Такова была сила инерции.

Это, однако, не значит, что есть острая необходимость отменить решительно терминологические обозначения — „положительный” и „отрицательный” герой, как предлагали некоторые критики в 60-е годы. Эти определения характеризуют не только персонажей эпохи классицизма или идеальных героев романтических произведений, они чрезвычайно подходят и к аттестации персонажей *Войны и мира*, едва ли не самого „отрицательного” и „нигилистического” романа, как выразился один из критиков-современников Толстого. Просто надо признать за литературой право на многообразие человеческих характеров и типов литературных персонажей. Такое многообразие по сути и было утверждено литературной практикой. Повторное обращение, скажем, к эпохе 30-х годов в произведениях С. Залыгина *На Иртыше*, в *Кончине* В. Тендрякова, в *Канунах* В. Белова явно демонстрировало установку на изображение в первую очередь людей той эпохи. Персонажи этих произведений принципиально соотносимы с героем *Поднятой целины* Семеном Давыдовым, но угол зрения здесь, конечно, все же несколько иной. То же самое можно

¹¹ Н. Шамота, *Литературные проблемы и современность*, „Литературная газета”, 3 августа, 1957.

¹² А. Петросян, *О догматизме в критике*, „Знамя” 1955, № 8, с. 198 - 200.

сказать о произведениях, посвященных Великой Отечественной войне, написанных в 60-е годы. Наряду с изображением героического характера героя времени — в произведениях Л. Симонова, Ю. Бондарева и др. — ощущаются недвусмысленные попытки воссоздать человека времени — в творчестве В. Быкова, В. Распутина, Ф. Абрамова и других.

В некоторых случаях человек времени, вроде Сотникова из одноименной повести В. Быкова или Кузнецова из романа Ю. Бондарева *Горячий снег*, совершает героические поступки, поскольку героизм может быть одним из проявлений нравственных качеств самой обычной как будто человеческой личности (и Толстой в образе Тушина достаточно убедительно это продемонстрировал), но общественная функция такого персонажа все же несколько иная, чем в произведениях, написанных с прицелом на героя времени. Смена установки и стремление к реалистической правде приводит порой к созданию новых совершенно неожиданных отношений между оценочными критериями и компонентами художественного целого. И немалый интерес в такого рода контексте представляет гуманитарный аспект, который не может осознаваться чисто формально. Никто ведь не обвинит матросов из *Севастопольских рассказов* Л. Толстого за то, что они сбрасывают трупы своих убитых товарищей с бруствера прямо в оборонительный ров, ибо павшие мешают теперь стрелять, а хоронить их с воинскими почестями просто нет времени. Из небольшой группы артиллеристов, оставшихся в живых (роман *Горячий снег*) на батарее, сдерживавшей прорыв немецких танков к Сталинграду, двое — неприятны как люди. И комбат Дроздовский, и ездовой Рубин своими действиями вызывают активное нравственное осуждение у окружающих — один посылает на бессмысленную смерть молодого солдата, другой — неумело пристреливает искалеченную лошадь. Но в такой ситуации это не имеет существенного значения, главное — все артиллеристы не дрогнули, выстояли, не дали врагу прорваться к Сталинграду, выбили у него танки, как приказывал им генерал Бессонов, всем им теперь прямо на позиции вручаются ордена Красного Знамени. Может, в самом деле сомнения, которые терзали душу лейтенанту Кузнецову не имеют существенного значения, главное результат, а не средства, не нравственный облик человека, да и сам человек, возможно, должен отступить на второй план перед социально-историческим значением того дела, которое он выполняет. Может, и отрицательный в нравственно-психологическом смысле персонаж может быть героем в силу значительности возложенной на него миссии? На этот вопрос Ю. Бондарев не дает ответа в *Горячем снеге*... небольшой объем романа, который по жанру все же больше соответствует героической повести, мешает ему это сделать.

Зато он возвращается к поставленному здесь вопросу в другом своем произведении — романе *Берег*. Здесь решительно поставлен вопрос именно о гуманистической миссии солдата-освободителя. Обстановка несколько полегчала, война еще продолжается, но уже виден ее конец при всех трудностях фрон-

товой жизни. Конфликт Никитина и Княжко со старшим лейтенантом Гранатовым из-за того, оставлять ли в живых двух немецких подростков, верить ли им на слово, что они не будут больше партизанить и стрелять в советских солдат по приказу какого-то фанатичного ефрейтора, имеет уже всецело гуманистический смысл. И без решения этой проблемы именно в таком ключе персонажи Ю. Бондарева не получили бы необходимой и чрезвычайно важной для них характеристики как носители высоких общечеловеческих нравственных качеств, несмотря на то, что они все еще борются с идеологически чуждым и свирепым противником, что условия военного времени требуют от них решительных и порою однозначных действий.

Итак установка на изображение героя времени и человека времени имеет конкретно-исторический смысл. Как видим, многое зависит, с одной стороны, от характера гуманизма, нравственности то ли целой эпохи, то ли какого-то минимального ее отрезка, характеризующегося исключительными и неблагоприятными условиями, не последнее значение имеет содержание литературного персонажа — нравственно-психологическое, национально-историческое, социально-классовое, а также, с другой, та художественная система, которая порой очень существенно влияет на принципы воссоздания и характер литературного героя.

THE MAN OF THE ERA AND THE HERO OF THE ERA

by

ALEXANDR GUTOV

Summary

In this work the author tried to define the status of the hero of the era and the man of the era in the socio-ethical sense.

According to the author the hero of the era should be the person who focusses in himself one of the tendencies determining the socio-historical development, and the one which would be able to perform the normative, social function.

The man of the era differs from the hero first of all in the author's attitude to the objective reconstruction of any social-humanitarian phenomena. In the last case the cognitive function of a character and the work of literary art prevail over the normative

The presentation of a hero of the era and the man of the era have been directly related to the character of a human ideal, with the humanistic images of a concrete historical period as well as with the essential regularities of artistic-aesthetic system in which the work of literary art is created.