



**С.Ю. Баранов**

*Вологодский государственный университет*

## **СЮЖЕТНАЯ СИТУАЦИЯ «ВОЗВРАЩЕНИЕ СОЛДАТА С ФРОНТА» И ВАРИАНТЫ ЕЕ РАЗРАБОТКИ**

**(А. Платонов, Э. Казакевич, В. Белов)**

Статья первая

*Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ,  
проект № 15-04-00364 «Вологодский текст в русской словесности»*

В статье рассматривается характерная для литературы послевоенных лет сюжетная ситуация «Возвращение солдата с фронта». Описывается ее образная структура, устанавливается связь с художественными традициями, а также зависимость от социально-исторического контекста. Материалом для рассмотрения путей интерпретации данной ситуации в литературном творчестве являются произведения А. Платонова, Э. Казакевича и В. Белова.

Амплификация, война, идеологема, контекст, «оттепель», психологизм, рассказ, сюжетная ситуация, тенденциозность, экзистенциальность.

Как особую сюжетную ситуацию «Возвращение солдата с фронта» впервые выделил, осмыслил и обстоятельно прокомментировал С.М. Эйзенштейн. В 1933–1934 годах он читал в ГИКе (Государственном институте кинематографии) курс лекций, материалы которого положил затем в основу учебника «Режиссура. Искусство мизансцены». Работа над этим учебником не была завершена, но текст сохранившейся объемистой рукописи занял почти весь четвертый том собрания сочинений Эйзенштейна, изданный в 1966 году, и стал, таким образом, доступным для читателя.

Согласно опубликованной рукописи, всю работу со студентами на протяжении учебного года Эйзенштейн строил на детальном разборе одной ситуации, которую описал так: «Солдат возвращается с фронта. Обнаруживает, что за время его отсутствия у жены родился ребенок от другого. Бросает ее» [35, с. 16]. Если исходить из широко распространенного представления о сюжетной ситуации как о некоем конфликтном состоянии, которое, во-первых, основано на «определенном взаимоотношении лиц в пределах времени между меняющимися это взаимоотношение событиями» [15, с. 79] и, во-вторых, провоцирует дальнейшее развитие действия, то в этом описании обозначена не одна, а несколько сменяющих, поочередно конкретизирующих друг друга и выстраивающихся в сюжетный ряд (образующих событийный контекст) ситуаций.

Возвращение солдата с фронта конфликтно само по себе уже потому, что происходит «пересечение границы семантических полей» [13, с. 224]: герой перемещается из «освоенной» им сферы фронтового быта в сферу изменившейся за время его отсутствия и потому мало знакомой ему в нынешнем состоянии

«гражданской» жизни. Обнаружение чужого ребенка представляет собой один из вариантов развития исходного положения, но может рассматриваться и как самостоятельная сюжетная ситуация (вернувшийся с фронта солдат узнает о родившемся не от него ребенке). Уход солдата от изменившейся ему жены – реализация одной из возможностей разрешения предыдущего конфликта и в то же время воплощение нового нравственно-психологического противоречия, приведшего к распаду семьи (нежелание вернувшегося фронтовика мириться с изменой жены). В процессе чтения курса эту цепочку сюжетных ситуаций Эйзенштейн дополнил еще одним звеном: ушедший был солдат возвращается к жене и прощает ее. В соответствии с намеченным планом занятий со студентами режиссер предполагал рассмотреть предложенное задание в нескольких жанрово-стилевых аспектах: мелодраматическом, патетическом и комическом. Первоначальная трехчастная его формулировка соответствовала установке на мелодраматизм. Дополнение этой формулировки четвертым элементом выводило задание, по замыслу Эйзенштейна, на «патетический» (собственно драматический) уровень, поскольку конфликт и его разрешение обретали большую нравственно-психологическую глубину [35, с. 259–275]. Таким образом, событийный ряд, предложенный Эйзенштейном для мизансценной разработки, получал следующий вид: 1) солдат возвращается с фронта, 2) обнаруживает рожденного не от него ребенка, 3) уходит из дома, 4) возвращается к жене и прощает ее. Этот ряд может быть квалифицирован как фабула (схема поэтапного развития действия во временной последовательности).

Учитывая задачи курса, Эйзенштейн сознательно освобождал жизненный материал от культурно-бытовой конкретики, обозначал его «сурово и сухо». На данном этапе обучения он стремился к тому, чтобы дать студентам «понять и усвоить общие принципы конструирования событий, элементы структуры, элементы разворачивания сценарного задания и правильного выстраивания действия», избегая нагромождения известных им по собственному опыту бытовых деталей «без учета основной композиционной структуры» [35, с. 18]. Такое «нагромождение», по его мнению, неизбежно случилось бы, если бы названные в задании события происходили в России, пережившей в первой четверти XX столетия три войны: Русско-японскую, Первую мировую и Гражданскую. Поэтому местом действия им была «ориентировочно» названа Германия «после империалистической войны», студентам практически неизвестная и потому воспринимаемая ими как некое условное пространство, удобное для постижения основ конструирования мизансцен. Это, однако, не означало принципиального игнорирования детализации материала в ходе режиссерского развертывания исходной ситуации. В перспективе Эйзенштейн намеревался в совместной работе со студентами «проследить, как разыгрывается, разрастается – “амплифицируется” – в затейливый ветвистый узор эта исходная, казалось бы, сухая ветка, как она начинает распускаться, цвести неожиданными красками, на определенных моментах собираясь в ягодки сочной игры сценических деталей» [35, с. 16]. При этом он намечал два перспективных плана: ближайший, обусловленный задачами преподаваемого курса, и отдаленный, связанный с будущей профессиональной деятельностью слушателей, с самостоятельной постановкой ими фильмов. И если для первого из них наиболее актуальным оказывался «отбор и комбинирование наиболее выгодных и интенсивных элементов», общих конструктивных принципов, то на втором огромную значимость приобретало художественное воплощение «материала событий <...> во всей полноте типических деталей в типических условиях», т.е. в их социально-психологической и бытовой конкретности [35, с. 19]. «Амплификация» цепочки сюжетных ситуаций может быть интерпретирована как процесс трансформирования фабулы в сюжет.

Мизансценирование ситуации «Возвращение солдата с фронта» сопровождается у Эйзенштейна огромным количеством отсылок к философии, психологии, социологии, театру, кино, литературе, живописи, архитектуре, музыке, декоративному искусству разных эпох, стран и народов и получает значение не только практически-прикладное, но и общетеоретическое, выходящее далеко за рамки режиссуры как таковой. Постоянная апелляция к художественному опыту, накопленному литературой, обретает у него особую значимость: во-первых, потому что литература, как и кино, искусство сюжетное, основанное на «развертывании исходных ситуаций» во времени, во-вторых, потому что в литературе представлены ярчайшие образцы анализа межчеловеческих отношений, в-третьих, потому что литература, как искусство вербальное, является удобным предметом для эффек-

тивной речевой коммуникации в педагогическом процессе.

Сюжетная ситуация «Возвращение солдата с фронта» (в более общей формулировке «Возвращение воина с полей сражений») <sup>1</sup> воспроизводилась в кино, театре, в изобразительном искусстве и литературе многократно. Неслучайно, характеризуя предлагаемое студентам задание, Эйзенштейн называл его «тематически освоенным», «традиционным» и даже «затасканным». Однако им обращалось внимание на то, что и оно при творческом подходе может дать интересный, художественно значимый результат. Ситуация, о которой идет речь, легла, например, в основу упоминаемого в работах Эйзенштейна, соответствующего его заданию по времени и месту действия романа Э.М. Ремарка «Возвращение» <sup>2</sup> [35, с. 383]. Обращаясь к русской литературе, можно было бы вспомнить «Тихий Дон» М.А. Шолохова, где она воспроизводится несколько раз и играет принципиально важную роль для реализации замысла писателя. Если же рассматривать ее в глубокой временной перспективе, то начать, по-видимому, пришлось бы с «Одиссеи».

Говоря об укорененности ситуации «Возвращение солдата с фронта» в литературе, о длительной традиции ее использования, нельзя упускать из вида, что она есть отражение, воспроизведение одной из типичных *жизненных* ситуаций, существование которых позволяет говорить о реализации в повседневных отношениях и поведении людей социально-психологических сюжетных схем, характеризующихся устойчивостью и повторяемостью. Еще А.Н. Веселовским был поставлен вопрос о «типических схемах, захватывающих положения бытовой действительности; однородных или сходных, потому что всюду они были выражением одних и тех же впечатлений; схемах, передававшихся в ряду поколений, как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, стать символом, вызвать новообразования...». Данное представление было положено в основу разработанной им теории сюжета. Он писал: «Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщались известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» [5, с. 494, 495]. Теоретические построения Веселовского выводились из мифологии, фольклора и древней словесности. Близкий по времени материал он предпочитал не использовать, полагая, что «сложная сюжетность и фотографическое воспроизведение действительности» в современной ему литературе препятствуют обнаружению в ней «готовых типических формул» и что это станет возможным лишь по истечении длительного времени, когда взгляд на эту литературу упростится и схематизируется. Однако работу по обнаружению таких формул и в литературе нового времени, и в текущей литературе уже на рубеже 1910–1920-х годов начали русские формалисты. Правда,

<sup>1</sup> Оба варианта, обозначенные этими формулировками, являются частными случаями еще более общей сюжетной ситуации мировой культуры «Возвращение» (см. о ней: [26]). В русской литературе второй половины XX века она становится одной из самых распространенных [30, с. 58].

<sup>2</sup> Роман был написан в 1931 году, в нем речь шла о немецких солдатах, вернувшихся с Первой мировой войны.

они предпочитали рассматривать литературу как совокупность приемов, связь ее с действительностью их мало интересовала. Эйзенштейн учитывал опыт формалистов, но в режиссерском анализе ситуации «Возвращение солдата с фронта» был более близок не к ним, а к Веселовскому. Только если Веселовский, как литературовед, шел от историко-культурного материала к схеме, фиксирующей «однородные положения бытовой действительности», то Эйзенштейн, как режиссер, двигался в обратном направлении – от «известного акта человеческой жизни и психики» к сценическому (кинематографическому) тексту постановки, «амплифицирующему» этот акт<sup>3</sup>.

Ситуация «Возвращение солдата с фронта» режиссерски разрабатывалась и теоретически осмысливалась Эйзенштейном в первой половине 1930-х годов. В 1940-х годах она вновь стала социально-психологической реальностью и получила широкое отражение как в литературе, так и в других видах искусства.

В названных ранее произведениях – «Одиссее», «Тихом Доне» и «Возвращении» Ремарка – нет чужого ребенка, столь важного для развития действия у Эйзенштейна. Тематическая связь этих произведений с его режиссерским заданием самая общая, основанная на лишь исходном положении – «Солдат возвращается с фронта». Тем не менее, примеры более полного соответствия выстроенной им ситуативной цепочке в литературе имеются. Поскольку это не учебные упражнения, а завершённые художественные произведения, в них наличествуют как общие конструктивные принципы, отмеченные Эйзенштейном, так и «амплификация» исходной ситуации посредством разработки социально-исторического и бытового фона, интерпретации и нюансировки нравственно-психологического конфликта, функциональной, портретной, поведенческой и характерологической конкретизации образов персонажей. Априори можно назвать несколько факторов, определяющих ход «амплификации»: социально-историческая приуроченность ситуации «Возвращение солдата с фронта», ее идеологический статус в момент создания произведения, литературный контекст, особенности творческой индивидуальности писателя (прежде всего – его мировоззренческие установки и стилевые предпочтения), принципы деформации базовой конструктивной схемы, зафиксированной в ситуативной цепочке Эйзенштейна. Наибольший интерес с точки зрения творческого подхода к укорененной в художественной практике типовой модели представляют два последних в приведенном перечне фактора. Но и другие факторы выпускать из виду не следует, так как влияние их на разработку, на содержательную конкретизацию рассматриваемой ситуации значительно.

Действие перечисленных факторов сказалось на всех трех произведениях, взятых для рассмотрения в данной статье: «Возвращение» А. Платонова, «При свете дня» Э. Казакевича, «Речные излуки» В. Белова. Выбор произведений мотивирован принадлежностью их к одной стадии литературного процесса (литерату-

ра «оттепели»), к одной тематической ветви (литература о войне, точнее – о ее последствиях), к одному жанру (рассказ), наличием в них описанной Эйзенштейном типовой модели (развертывание ситуативной цепочки «Возвращение солдата с фронта»), своеобразием ее разработки в каждом из трех художественных текстов, дающим материал для наблюдений над процессом «амплификации».

Отнесение рассказа Платонова к той же стадии литературного процесса, что и произведений Казакевича и Белова, требует пояснения. Под разными заглавиями («Семья Иванова» и «Возвращение») он приходил к читателю дважды: в 1946 и в 1962 годах [20; 21], в разных общественно-политических и историко-культурных условиях. Это предопределило драматизм его читательской судьбы: первая публикация была резко осуждена в печати и обрела репутацию произведения *non grata*, не рекомендованного к переизданию и распространению в читательских массах. В данном случае имеется в виду вторая его публикация, близкая по времени к появлению рассказов Казакевича (1961) [9] и Белова (1964) [1], вписавшаяся в тот же литературный контекст и воспринятая в этом контексте иначе, чем первая. Она может быть истолкована как факт «возвращенной литературы», для которой, как известно, характерен «конфликт интерпретаций», обусловленный исключением произведения на некоторое время из поля зрения читателей и критиков и разрывом традиции живого его восприятия.

На выбор для рассмотрения именно этих трех рассказов повлияло также то, что они могут быть причислены к разряду явлений литературы, отмеченных особым вниманием: произведения Платонова и Казакевича экранизировались (платоновское дважды – в 1982 и 2007 годах, рассказ Казакевича – в 1972 году), рассказ Белова дал название сборнику его прозы [1], который породил ожидания [22], оправданные два года спустя публикацией повести «Привычное дело».

Действие рассказов прямо соотносено с Великой Отечественной войной и, в том или ином плане, ориентировано на осмысление ее результатов. То, что солдат в каждом из них возвращается именно с *этой* войны, имеет несомненное значение, так как она и в государственной идеологии, и в массовом обыденном сознании является важнейшим событием не только недавнего времени, но и многовековой истории страны. На участвовавшем в ней солдате лежит отсвет ее величия и значимости, независимо от того, кем он на войне был и чем именно отличился. Образно-гиперболически это выражено в известном стихотворении С.С. Орлова, написанном в 1944 году:

Его зарыли в шар земной,  
А был он лишь солдат,  
Всего, друзья, солдат простой,  
Без званий и наград [18, с. 82].

Однако декларируемые на государственном уровне версии событий войны, писательские представления о том, в чем именно заключаются ее величие и значимость, и личностные впечатления от нее совпадали не всегда. Кроме того, под воздействием политических перемен в стране менялись и официальные взгляды на войну, и ее освещение в литературе, и чи-

<sup>3</sup> В настоящее время наблюдается возрастание интереса к типологическому изучению жизненных ситуаций, становящихся предметом отображения в искусстве и СМИ (см., напр.: [24]).

тательское отношение к произведениям о ней – как новым, так и написанным ранее.

Примером тому может служить рассказ Платонова, впервые опубликованный под заглавием «Семья Иванова» в конце 1946 года, сразу же подвергнутый жесточайшей критике с идеологических позиций и вновь пришедший к читателям под другим заглавием – «Возвращение» – лишь в 1962 году, в стране, которая пережила сильное мировоззренческое потрясение после смерти Сталина и начала постигать горькую правду о минувшей войне.

Инициаторами «разноса» «Семьи Иванова» выступили: на страницах «Литературной газеты» – ее редактор В.В. Ермилов [8], на страницах главного партийного органа, газеты «Правда», – генеральный секретарь Союза писателей СССР А.А. Фадеев [28]. Их обвинения в адрес писателя подхватил целый хор критиков и публицистов рангом ниже [27, с. 47–48]. Вместе с тем исследователи, занимавшиеся творческой историей рассказа, замечают, что решение Платонова передать рассказ «Семья Иванова» из журнала «Звезда», где первоначально предполагалась его публикация, в «Новый мир» уберегло писателя от еще больших бед: тем самым он избежал участи стать вместе с Зощенко и Ахматовой «фигурантом» громкой кампании, инициированной Постановлением Оргбюро ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» [12, с. 667]. Причины, по которым объектом нападок стал платоновский рассказ, оцениваются по-разному. Е.А. Яблоков склонен усматривать здесь «руку» Сталина, давнего недоброжелателя писателя [36, с. 608]. А.Н. Варламов считает, что атака на Платонова могла быть спровоцирована «чувством стойкой неприязни» В.В. Ермилова к К.М. Симонову, недавно назначенному главным редактором журнала «Новый мир», и памятью о неприятностях, обрушившихся на А.А. Фадеева после публикации в 1931 году в редактируемом им журнале «Красная новь» «бедняцкой хроники» Платонова «Впрок» [4, с. 504–515]. Нельзя, однако, не учитывать и идеологический фон, на котором звучала тема недавно минувшей войны, неординарно истолкованная в рассказе Платонова «Семья Иванова». Проецированием на этот фон объясняется и осуждение за «чуждые советской литературе интонации» двух других замечательных произведений на тему «возвращения солдата с фронта», опубликованных в том же 1946 году, – стихотворения М.В. Исаковского «Враги сожгли родную хату» и поэмы А.Т. Твардовского «Дом у дороги» [12, с. 666–667].

Резкая критика рассказа Платонова касалась в основном расхождений между нормативным образом советской семьи (советского человека) и тем, как эта семья (человек) была изображена в рассказе. «Нет на свете более чистой и здоровой семьи, чем советская семья», – писал Ермилов. И подходить к ее изображению нужно руководствуясь «критериями нашей, советской, социалистической этики и эстетики» [8]. Продолжая Ермилова, Е.Ф. Книпович формулировала принцип социалистической этики и эстетики, нарушенный Платоновым: это неразрывная связь общественного и личного в судьбе «великих маленьких людей», чьи соединенные усилия привели к победе. Вернувшийся с фронта Иванов – один из тех, благо-

даря кому было водружено знамя победы над Берлином. Его жена «работала в тылу так, что дважды была удостоена правительственной награды». Но в личной жизни военного времени оба они, как и их одиннадцатилетний сын, придерживаются недостойной советского человека морали, допускающей мимолетные супружеские измены и сведение потребностей до забот о поддержании своего физического существования: «Уж если трудно <...> то кто станет думать о верности, чистоте, благородстве? Можно лишь немножко согреться в холодной, страшной, бесприютной жизни» [11, с. 174].

Трактовка эта несправедлива по отношению и к автору рассказа, и к его героям. Она не только упрощает, но и искажает смысл того, что происходит во внутреннем мире произведения. Но она не столько результат недопонимания или личной нерасположенности к писателю, сколько следствие приверженности идеологеме, господствовавшей во время войны и в первые послевоенные годы в литературе, критике и публицистике. В соответствии с этой идеологемой цель войны – защита социалистического отечества, требующая безусловного подчинения частной жизни общегосударственным интересам. Частная жизнь обретает положительный смысл только в том случае, если проникнута сознанием причастности к судьбам страны, государства, а ее изображение в литературе не допускает приоритета «психологии» над идеологией. Сосредоточение внимания на проблемах частной жизни, на семейных отношениях, на внутреннем мире человека расценивалось как идеологический просчет. В условиях войны выдвижение на первый план пропагандистской роли искусства обрело значимость вelenия самой действительности. И то, что пропаганда при этом имеет «партийную» подоплеку, считалось оправданным, обусловленным «руководящей ролью» силы, организовавшей отпор врагу.

В дневниковой записи А. Яшина от 7 февраля 1942 года приводятся слова из выступления Первого секретаря Ленинградского отделения СП СССР В.К. Кетлинской на общефлотском совещании писателей, участвующих в обороне города на Неве: «Просто психологические вещи писать сейчас не следует. Время требует обостренной большевистской тенденциозности» [37, с. 55]. «Психология» и «большевистская тенденциозность» оказывались противопоставленными, взаимоисключающими, в лучшем случае – иерархически ранжированными в пользу «большевистской тенденциозности» (в другом терминологическом выражении – «коммунистической партийности»). Под «большевистской тенденциозностью» в искусстве периода войны понимались упрощенно-плакатные образные воплощения идеологических установок, апеллирующие к массовому сознанию, четко выраженные, легко усваиваемые, легко тиражируемые. Под «просто психологией» – не личные переживания вообще, а те из них, которые отличаются противоречивостью, сложностью, неоднозначностью, и, в конечном счете, – дистанцированностью от политических интересов. Одной из причин уклона в такую «психологию» могло стать повышенное внимание писателя к семейной проблематике.

Конечно, психологический элемент литературе органически необходим в силу ее эстетической специфики, и так или иначе он давал о себе знать в писательском творчестве периода войны, несмотря на господствующий в ней пропагандистский пафос. В данной связи можно вспомнить стихотворение К. Симонова «Жди меня», созданное уже летом 1941 года, или рассказ В. Кожевникова «Март-апрель», написанный в трудном 1942 году (кстати, в обоих произведениях отчетливо звучит мотив возвращения). Правда, подобных произведений было не столь уж много, и они также могли вызвать сомнения в их идеологической доброкачественности. Так, стихи Симонова, хорошо понимавшего «советский литературный регламент», писались без расчета на публикацию, как нечто сугубо личное, «для себя», а первая попытка отдать их в печать оказалась неудачной: редактор фронтовой газеты полагал, что на ее страницах следует помещать что-нибудь «героическое, а не интимно-лирическое». Не взяла стихотворение по тем же соображениям и «Красная звезда», корреспондентом которой поэт являлся. Появление его в январе 1942 года в «Правде» стало своего рода исключением из правил, неожиданным прорывом сквозь преграды партийной цензуры [32, с. 223–225].

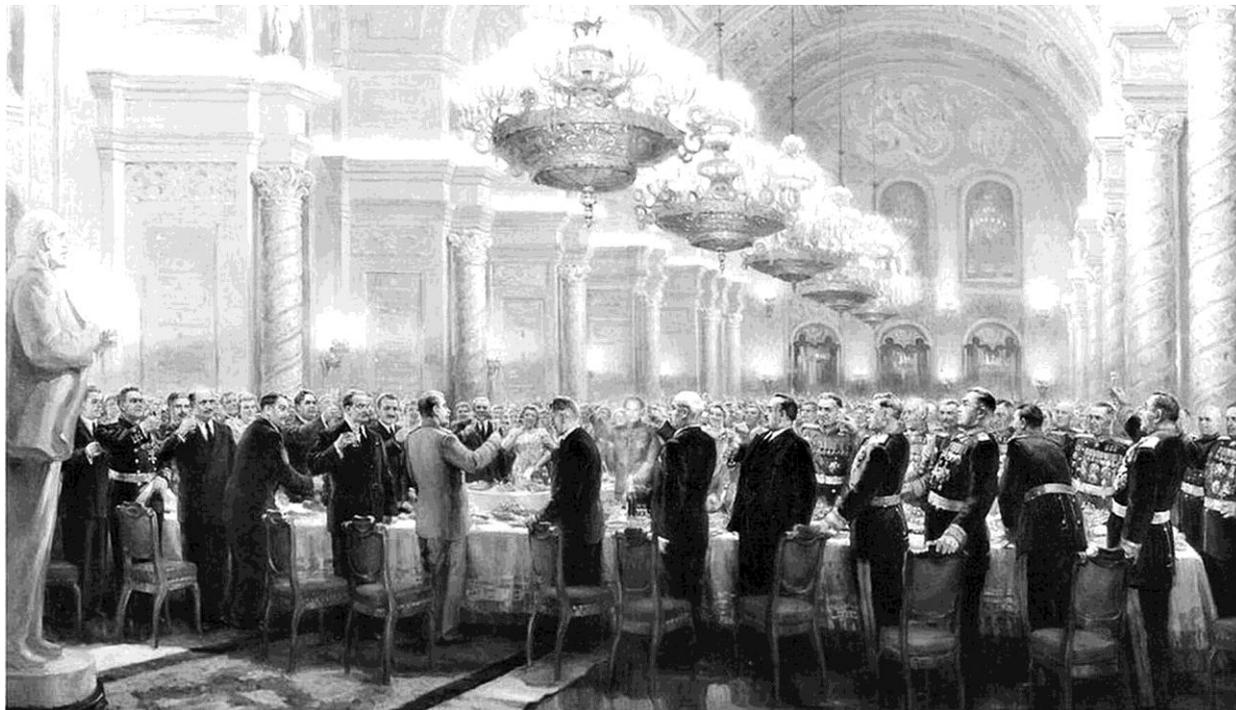
Неприятие «психологизма» в литературе не было специфическим порождением военного времени, хотя частично этим временем оправдывалось. Отрицательная реакция на него давала о себе знать и раньше. Г.П. Федотов полагал, что начало гонению на «психологизм» положили в конце XIX столетия неокантианцы, но не они стали наиболее яркими его противниками. В 1937 году, находясь в эмигрантском «далеке», он писал: «С наибольшей прямолинейностью и грубостью борьба с психологизмом в литературе велась в Советской России» [29, с. 81]. С новой силой, в не менее грубой и прямолинейной форме, эта борьба развернулась в послевоенные годы. Ее рецидивы напоминали о себе и позднее, в период «оттепели», когда, казалось бы, произошел поворот в освещении темы войны и личная жизнь человека, его внутренний мир в литературе начали обретать самоценность и право на изображение во всей психологической полноте, глубине и драматической противоречивости. Так, Симонов, будучи одним из инициаторов освоения ранее запретных для литературы аспектов военной тематики, продолжал считать необходимым для писателя установление «неразрывной связи общественного и личного в судьбе “великих маленьких людей”, чьи соединенные усилия привели к победе». В 1961 году он писал о работе романиста: «Наибольшие удачи <...> получаются там, где в самой жизни семья, как маленький коллектив, входит в большой коллектив, занятый тем или иным общим делом». Оглядка на принцип «большевистской тенденциозности» в подходе к изображению частной жизни дала ему повод критически оценить результат своего собственного творчества: «...в “Живых и мертвых” я отдал дань мнимой обязательности для романа наличия в нем семейных линий. И как раз это оказалось самым слабым местом в книге» [25, с. 170, 173]. Точку зрения Симонова на его собственное произведение разделяли далеко не все критики (см., напр.: [31, с. 193]),

не говоря уже о читателях, но она показательна как свидетельство драматичности отступления от глубоко внедрившегося в сознание советских писателей положения о примате идеологии над психологией. В соответствии с этим положением внутрисемейная проблематика заключала в себе опасность уклонения в психологизм, ослабления идеологического контроля над литературным творчеством. В литературе послевоенных лет популярным способом разрешения семейных проблем был перевод их из психологического в идеологический план, снятие конфликта чувств приобщением героя к жизни страны, к коллективному делу [10].

Рассказ Платонова «Семья Иванова» был опубликован в самом разгаре борьбы с «психологизмом», которая тесно сопрягалась с борьбой за утверждение образа победы как праздника – зрелищного, многолюдного, радостного и торжественного. Праздничные полотна на тему окончания войны были широко представлены в послевоенной живописи, тяготевшей к парадности и монументализму. Это и «Салют Победы» В.Ф. Штраниха (1946), и «Парад Победы» С.Н. Богаткина (1947), и «Праздник Победы» Б.В. Иогансона (1947), и «Тост за великий русский народ» М.И. Хмелько (1947). Та же тенденция в первые послевоенные годы наблюдалась и в литературе, и в кинематографии. Сосредоточение внимания на нравственно-психологических последствиях войны, на ее травмирующем воздействии на человеческие души, на «слезах на глазах» и «сединах на висках» не приветствовалось и могло быть воспринято как очернительство или, по крайней мере, как несоответствие «ведущей линии» в изображении войны. Это касалось и трактовки бытовой ситуации «Возвращение солдата с фронта». Одно дело, если она изображалась как общая семейная радость, как состояние счастья (картина А.С. Ускова «Возвращение с фронта в семью», 1948)<sup>4</sup>, другое – если встреча солдата с семьей была насыщена драматизмом, несла на себе печать тех страданий и бед, которые людям довелось пережить в годы войны (картина В.Н. Костецкого «Возвращение», 1947, выдвинутая на соискание Сталинской премии, но исключенная из списка претендентов)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Хранится в Вологодском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике.

<sup>5</sup> Хранится в Музее украинского изобразительного искусства (г. Киев).



*М.И. Хмелько. Тост за великий русский народ*

Между тем нравственно-психологические проблемы семейной жизни, порожденные войной, давали о себе знать и нуждались в освоении литературой как одной из форм человековедения. Будучи последовательным проводником «большевистской тенденциозности» в литературном творчестве, В.В. Вишневский в то же время хорошо понимал, что она ограничивает взгляд на действительность и не позволяет выразить нечто существенно важное. Еще в середине войны он сделал «для себя» в дневнике такую запись: «Ночь, тишина. Лежу и пробую хоть немного разобраться в том, о чем мало пишут и почти не говорят, – в людском, в “законе человеческом”, в нормах, которые потрясены до основания... Пройдет война, выстроят новые дома, зацветут поля... А что будет с психикой людей, с выбитой из колеи жизнью?..» – Запись от 9 ноября 1943 года [6, с. 427–428]. То, о чем «мало писали и почти не говорили», относилось к сфере частной жизни, к внутреннему миру человека, к «психологии». По мере приближения Дня Победы беспокойство по поводу замалчиваемых проблем человеческого существования на войне и, в перспективе, после нее давало знать о себе все сильнее. Возвращаясь к

затронутой ранее теме, Вишневский писал 4 января 1945 года в своем дневнике: «Сейчас война вызвала огромные миграции, перемены и пр., коснувшиеся самых интимных сторон нашего бытия. Порваны многие связи, другие поддерживаются искусственно, третьи возникли вновь и чем-то отличаются от прежних. Семейный быт явно поколеблен, даже в самых устойчивых семьях» [6, с. 704]. С этими реалиями необходимо было считаться, но власть предпочитала не фиксировать на них внимание или квалифицировала как несоответствие советской идеологии. Так было и в годы войны, и в первые послевоенные годы. Рассказ Платонова «Семья Иванова», созвучный мыслям Вишневского, в 1946 году пришелся «не ко двору», так как не соответствовал государственной политике в области литературы и искусства. Редактор «Нового мира» Симонов ошибся, полагая, что время для публикации подобных произведений наступило. И возможно, его более поздние суждения о неуместности семейной линии в романе «Живые и мертвые» были в какой-то мере следствием истории с публикацией платоновского рассказа в редактируемом им журнале.



*А.С. Усков. Возвращение с фронта в семью*

Обращение к семейной проблематике в ракурсе, обозначенном Вишневым, стало возможно лишь во второй половине 1950-х годов, когда наметился переход от идеологической «парадигмы мышления» – к гуманитарной [14, с. 11], когда война и ее последствия стали рассматриваться в искусстве с точки зрения нравственно-психологической значимости для отдельного человека, для его частной жизни – в личном измерении. Своеобразной литературной вехой, обозначившей этот переход, стал рассказ М.А. Шолохова «Судьба человека», впервые опубликованный в двух номерах газеты «Правда» – за 31 декабря 1956 и 1 января 1957 года.

Характеризуя произошедшие перемены, Василий Быков писал: «В литературе, как и в читателе, пробудилась не находившая доселе удовлетворения потребность в показе широких диапазонов человеческой души, показа правды без прикрас, без бахвальства, без лакировки, – такой, какова она есть» [3, с. 263]. Примечательно, что Быков, как и некоторые другие представители «лейтенантской прозы» конца 1950 – начала 1960-х годов, отказывался считать себя военным писателем, он настаивал на том, что в созданных им произведениях речь идет не о войне как таковой, а о вечных проблемах человеческого бытия, война же – лишь материал, ему хорошо известный и потому используемый для постановки этих проблем [17, с. 23; 2, с. 207]<sup>6</sup>. И «широкие диапазоны человеческой души», и исполненная драматизма «правда без прикрас», и «вечная проблематика» – все эти писательские установки проецировались в условиях «оттепели» не только на изображение войны, но и на показ послевоенной действительности. Неслучайно именно

в это время сформировался такой литературный феномен, как деревенская проза.

Переход к «гуманитарной парадигме» совершался не без оглядок на государственную идеологию, не без окриков со стороны партийной критики и не без обвинений в подверженности воздействию буржуазной культуры. Тем не менее, он способствовал тому, что в литературе проявились мировоззренческие черты, характерные для экзистенциализма, философского направления, пережившего на Западе подъем в годы войны и во многом обусловленного глубоким переживанием военного опыта<sup>7</sup>. В самом общем плане их близость определялась установкой на «уникальность человеческого бытия, невыразимую на языке понятий» [23, с. 370]. Повод для сближения давало также наличие в ряде произведений, относящихся к рассматриваемому периоду, образно-тематических аналогов категорий, специфических для экзистенциализма: «индивидуальное существование», «бытие с другими», «подлинное» и «неподлинное» бытие, «ситуация выбора», «пограничная ситуация». Их появление в какой-то мере может быть объяснено знакомством с произведениями ведущих западных мыслителей-экзистенциалистов (А. Камю, Ж.-П. Сартр) и литераторов, близких по мировоззрению к этому философскому направлению (Э.М. Ремарк, Э. Хемингуэй, А. Сент-Экзюпери, Ж. Ануй, Дж. Д. Сэлинджер)<sup>8</sup>. Как

<sup>6</sup> О современном подходе к бытийственной подоплеке литературы о войне см., напр.: [7].

<sup>7</sup> «Экзистенциализм как литературное направление в силу объективных исторических причин в русской литературе советского времени не сложился. Однако экзистенциальность как качество прозы отдельных русских писателей <...> обнаруживается со всей несомненностью» [34, с. 48].

<sup>8</sup> Примечательно, что Ремарк и Хемингуэй откликнулись на публикацию рассказа «Судьба человека» поздравительными телеграммами в адрес автора [19, с. 78]. По-видимому, для них, как и для многих других зарубежных читателей, произведение Шолохова оказалось близким в силу наличия в нем экзистенциальной проблематики. Творчество этих авторов высоко оценивал и Шолохов.



*В.Н. Костецкий. Возвращение*

раз в годы «оттепели» произведения названных авторов переводятся на русский язык, становятся доступны советскому читателю и вызывают живой интерес. Однако «западное влияние» в данном случае не было определяющим. Свойственное экзистенциализму восприятие мира и человека порождалось сходным опытом переживания действительности середины XX столетия – прежде всего того, который принесла с собой война. Прошедший через нее человек с драматической остротой воспринимает сам факт своего пребывания во враждебном мире. «За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказила?» [33, с. 531] – вопрошает герой шолоховского рассказа, прекрасно осознавая, что ответа ему не будет и быть не может. Трагизм его судьбы предопределяется не какой-то личной виной, хотя он, конечно же, не безгрешен, а изначально неблагоприятным ходом общего хода жизни отдельному человеку. Актуальной для человека становится первичная данность индивидуального существования, афористически обозначенная известной формулой: «А в жизни самое главное, наверное, жизнь сама» [16, с. 255]. «Самое главное» здесь может быть истолковано двояко: и как «наиболее ценное», и как «наиболее значимое» без аксиологических коннотаций – как «наиболее важное» для определения личностной позиции по отношению к окружающему миру, поскольку мир этот саму ценность человеческой жизни ставит под сомнение. Иными словами, индивидуальная жизнь трактуется как участь, которую необходимо принять, перенести, исполнить, невзирая на уготованные ею испытания, самим этим исполнением ее оправдав.

Семейная проблематика, отвлеченная от идеологических установок, психологизм, экзистенциальные

мотивы – все это в той или иной мере воплотилось в рассказах «Семья Иванова», «При свете дня», «Речные излуки». Представленный в них вариант сюжетной ситуации «Возвращение солдата с фронта» уже в силу самой своей конфликтной специфики предполагает участие четырех основных персонажей: вернувшийся солдат, изменившая ему жена, «другой» (любовник жены), чужой ребенок. Степень их образной экспликации в литературе и в других видах искусства может быть различной – в зависимости от ракурса, в котором рассматривается нравственно-психологическая проблема супружеской неверности, и от выбора субъективной точки зрения, с которой ситуация освещается. На первый план чаще всего выдвигаются взаимоотношения мужа и жены, «другой» выносится за пределы повествования и мыслится как некая отвлеченная фигура, как условие, необходимое для рождения ребенка. Сам ребенок, будучи младенцем, непосредственного участия в конфликте не принимает и является знаком отчуждения между супругами. Именно такова расстановка сил у Эйзенштейна. Но так бывает не всегда, в процессе художественной разработки ситуации сюжетная значимость того или иного персонажа, степень его присутствия в повествовании, равно как авторская оценка его личностных качеств и поведения, могут повышаться и понижаться, увеличиваться и уменьшаться, актуализироваться или нивелироваться. Типовая схема ситуации трансформируется под воздействием авторского замысла. Три рассказа, являющиеся объектами рассмотрения в статье, трансформирующую роль творческого замысла по отношению к типовой ситуации наглядно демонстрируют. Говоря о них, необходимо учитывать одно обстоятельство, обусловленное особенностями самой сюжетностью ситуации «Возвращение солдата с фронта». Ситуация эта предполагает наличие «арбитра», нравственного судьи участников конфликта, выразителя авторской позиции. Им может стать один из основных персонажей, сторонний наблюдатель или сам автор, не персонифицировавший свою точку зрения, воплотивший ее в характере повествования, в движении сюжета, в лирико-дидактических отступлениях. Так или иначе, нравственный смысл ситуации нуждается в выражении.

#### Литература

1. Белов, В.И. Речные излуки: повесть и рассказы / В.И. Белов. – Москва: Молодая гвардия, 1964.
2. Бондарев, Ю. Почему и сегодня мы пишем о войне? / Ю. Бондарев, В. Быков, М. Кузнецов // Литература и современность. – Москва, 1976. – Сб. 14.
3. Быков, В. Живые – памяти павших / В. Быков // Дружба народов. – 1962. – № 12.
4. Варламов, А.Н. Андрей Платонов / А.Н. Варламов. – Москва: Молодая гвардия, 2011.
5. Веселовский, А.Н. Поэтика сюжетов / А.Н. Веселовский // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Ленинград: ГИХЛ, 1940.
6. Вишневский, В.В. Собр. соч.: в 5 т. / В.В. Вишневский. – Москва: ГИХЛ, 1958. – Т. 4: Дневники военных лет: 1943–1945.
7. Даренский, В.Ю. Война как духовная инициация: экзистенциальные архетипы в русской поэзии о Великой Отечественной войне / В.Ю. Даренский // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2014. – № 1(15).

8. Ермилов, В. Клеветнический рассказ А. Платонова / В. Ермилов // Литературная газета. – 1947. – 4 января.
9. Казакевич, Э. При свете дня / Э. Казакевич // Новый мир. – 1961. – № 7.
10. Кларк, Катерина. Советский роман: История как ритуал / Катерина Кларк. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002 (ч. 4, гл. 9).
11. Книпович, Е. «Семья Иванова» / Е. Книпович // Знамя. – 1947. – № 2.
12. Корниенко, В. «Возвращение» [Комментарии к рассказу] / В. Корниенко // Платонов А. Взыскание погибших: Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи. – Москва: Школа-Пресс, 1995.
13. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000.
14. Марущак, А.В. Отечественная публицистика периода «оттепели» (1953–1964): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10 / Марущак А.В. – Екатеринбург, 2009.
15. Медриш Д.Н. Сюжетная ситуация в русской народной лирике и в произведениях А.П. Чехова / Д.Н. Медриш // Русский фольклор: материалы и исследования. – Ленинград: Наука, 1978. – Т. 18: Славянские литературы и фольклор.
16. Межелайтис, Э. Собр. соч.: в 3 т. / Э. Межелайтис. – Москва: Худож. литература, 1977. – Т. 1.
17. Наша анкета. О прошлом во имя будущего (К 20-летию победы над гитлеровской Германией) // Вопросы литературы. – 1965. – № 5.
18. Орлов, С. Собр. соч.: в 3 т. / С. Орлов. – Москва: Худож. литература, 1979. – Т. 1.
19. Осипов, В.О. Михаил Шолохов. Годы, спрятанные в архивах / В.О. Осипов // Роман-газета. – 1995. – № 3 (1249).
20. Платонов, А. Семья Иванова / А. Платонов // Новый мир. – 1946. – № 10–11.
21. Платонов, А. Возвращение / А. Платонов // Платонов А. Рассказы. – Москва: Гослитиздат, 1962.
22. Росляков, В. От излучины к излучине / В. Росляков // Литературная газета. – 1965. – 2 марта.
23. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. – Москва: Аграф, 1997.
24. Сериков, А.Е. Типичные сюжетные схемы в повествованиях и в жизни / А.Е. Сериков // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2009. – № 2 (6).
25. Симонов, К. Перед новой работой / К. Симонов // Вопросы литературы. – 1961. – № 5.
26. Снегирева, Т.А., Сюжет «Возвращения» в идеологическом пространстве советской эпохи / Т.А. Снегирева, А.В. Подчиненов // Вестник Татарского гуманитарно-педагогического университета. – 2011. – № 2 (24).
27. Русские советские писатели-прозаики: библиографический указатель. – Ч. 2. – Москва: Книга, 1972. – Т. 7 (дополнительный).
28. Фадеев, А. О литературно-художественных журналах / А. Фадеев // Правда. – 1947. – 2 февраля. – № 29.
29. Федотов, Г.П. Эссе homo. О некоторых гонимых «измах» / Г.П. Федотов // Феномен человека: Антология. – Москва: Высшая школа, 1993.
30. Хрящева, Н.П. «Этот запах был таким же» (Ситуация возвращения с войны в рассказах 1940–80-х годов) / Н.П. Хрящева // Филологический класс. – 2010. – № 23.
31. Чарный, М. О свободе любви и свободе от серьезно-го в любви / М. Чарный // Звезда. – 1962. – № 10.
32. Чудакова, М. «Военное» стихотворение Симонова «Жди меня...» (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени / М. Чудакова // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 58.
33. Шолохов, М. Собр. соч.: в 8 т. / М. Шолохов. – Москва: Худож. литература, 1986. – Т. 7.
34. Шумбасова, Е.В. Экзистенциализм и военная проза советского периода / Е.В. Шумбасова // Филологические науки в России и за рубежом: материалы III Международной научн. конф. (Санкт-Петербург, июль 2015 г.). – Санкт-Петербург: Свое издательство, 2015.
35. Эйзенштейн, С. Режиссура. Искусство мизансцены / С. Эйзенштейн // Эйзенштейн С. Избр. произведения: в 6 т. – Москва: Искусство, 1966. – Т. 4.
36. Яблоков, Е. Три семьи Иванова. О возможной подоплеке антиплатоновской кампании 1947 г. / Е. Яблоков // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. – Москва: Изд. ИМЛИ РАН, 2003. – Вып. 5.
37. Яшин, А.Я. Дневники. 1941–1945 / А.Я. Яшин. – Москва: Советская Россия, 1977.

Рецензент – Н.Н. Постникова, кандидат филологических наук, редактор редакционно-издательского отдела ВоГУ.

**S.Yu. Baranov**

**THE PLOT SITUATION OF A SOLDIER'S RETURNING AFTER THE WAR AND ITS VARIANTS  
(A. Platonov, E. Kazakevich, V. Belov)**

Article 1

The article considers the plot situation of 'A soldier's Returning after the War' which is of great importance for post-war literature. The author describes its image structure, determines its links with artistic traditions and dependence on social and historical contexts. Materials for discussing possible ways of interpretation of this plot situation in literature are the works of A. Platonov, E. Kazakevich and V. Belov.

Amplification, war, ideologeme, context, 'ottepel', psychologism, story, plot situation, tendentiousness, existentialness.