

силами, которые надо примирить, а естественными проявлениями единого потока жизни. Соединение природного и машинного стало уже бытом, нормальным чувствованием человека. Такие настроения были характерны для поэзии 1920–30-х, стихи У. «писались синхронно с асеевским „Стальным соловьем“ и казинским „Рабочим маем“». В то же время У. развивал и классическую традицию. В снятии противопоставления природы и техники (именно в снятии, а не в примирении противоречий) У. осуществлял принцип Фета. Но Фет «искал прекрасного след в самой жизни, но не на всем», а У. «перешагнул заказанную Фетом грань... стал искать прекрасного след именно на всем, там, где искал и находил его Фет, и там, где Фет искать отказывался» (Адельгейм Е.— С. 137). Действительно, очень созвучны «молниевидное крыло» «стрельчатой ласточки» у Фета и ушаковское «О жесткокрылая цикада, / Стрекочущий мотоциклет» («Мотоциклету»), очень близки изобразительные манеры обоих поэтов — но сфера жизни, опозитизированная художником новой эпохи, оказалась шире.

В поздней лирике («Якоря земли») У. поэтизирует уже приметы космической эпохи, утверждая сказочность реального. Луна для него — не темно-серая, в густой пыли, нет, она лазоревая, трогающая тишину лучами, правда, уже населенная людьми — «молодым рассыльным из аптеки» или геологом, написавшим на ее голубых островах стихи. Втор-

жение в ее просторы лунохода становится не столько торжеством техники, сколько торжеством сердца: «Все молчит и от века — и до века. / И ей снятся / Наши небеса, / Ровная рысца / Лошадки пегой, / Мягкая дорога / И телега, / Теплый колос / Возле колеса».

Значение поэзии У. в развитии российской лирики еще не определено. Но к «школе Ушакова», бесспорно, принадлежат такие поэты Киева, как Я. Хелемский и особенно Л. Вышеславский; отголоски этой школы слышатся и в раннем творчестве Б. Ахмадулиной («Светофоры», «Мотороллер», «Газированная вода» и т. п.).

Соч.: Избранные стихи. М., 1936; Лирика. М., 1961; Состояние в поэзии: Разведка спором. Воспоминания. Портреты. Теория поэзии. Искусство перевода. Киев, 1969; Мой век: стихотворения. М., 1973; Стихотворения и поэмы. Л., 1980. (Б-ка поэта. Б. серия); Избранное. М., 1990.

Лит.: Тельпугов. В. Николай Ушаков. Критико-биографический очерк. М., 1961; Новикова М. Мир, на образ множимый: лит.-критический очерк. Киев, 1970; Озеров Л. Мастерство и волшебство. М., 1976. С. 360–381; О Николае Ушакове: Статьи, очерки, воспоминания. Киев, 1977; Адельгейм Е. Остаются стихи: Очерк творчества Н. Ушакова. М., 1979; Смирнов Л. Школа Николая Ушакова // День поэзии. М., 1979. С. 139–140; Урбан А. Новая гармония: Николай Ушаков // Урбан А. В настоящем времени. Л., 1984. С. 179–209.

Г. В. Филиппов



ФАДЕЕВ Александр Александрович [11(24).12.1901, г. Кимры Тверской губ.— 13.5.1956, Москва] — прозаик, критик, теоретик литературы.

Вырос в семье профессиональных революционеров. Отец — учитель сельской школы, народолюбец, был сослан в Сибирь на торгу. Мать — фельдшер, вторично вышла замуж (1907) за социал-демократа Г. В. Свитыча, ставшего отчимом троих ее детей, в т. ч. и Саши. Детство и юность Ф. прошли на Дальнем Востоке, куда семья переселилась в 1908. Учился во Владивостокском коммерческом училище, сближение с большевиками братьями И. и В. Сибирцевыми, участие в партизанском движении против Колчака, иностр. интервентов в Приморье (1919–20)

и военных действиях Красной Армии против атамана Семенова в Забайкалье (1920–21) сформировали личность Ф. С юных лет Ф. познал «вкус» партийной работы, пройдя путь от рядового бойца до комиссара бригады.

Эти годы дали ему ценный жизненный опыт и материал для будущих лит. произведений. 19-летним юношей Ф. стал делегатом X съезда РКП(б) и вместе с др. делегатами был мобилизован на подавление Кронштадтского мятежа, там получил серьезное ранение. После излечения он поступил в Московскую горную академию, но вскоре вынужден был прервать учебу ради партийной работы на Кубани и в Ростове-на-Дону (1924–26). С тех пор приоритет партийного долга перед



А. А. Фадеев

любимы др. личными интересами, включая и творческие, станет одной из наиболее существенных черт Ф., предопределивших его яркую и вместе с тем драматическую жизненную судьбу.

Первая повесть Ф. **«Разлив»** (1924, альм. «Молодогвардейцы»), посвященная популярной тогда теме борьбы коммунистов за «большевизацию» крестьянской массы, была сугубо ученической и отразила влияние на автора модных лит. новаций — от усеченной, «рубленной» фразы до имажинистской вычурной образности. Более четко индивидуальность писателя проявилась в рассказе **«Против течения»** (Молодая гвардия. 1923. № 11–12), в основу которого легли некоторые эпизоды из жизни юного Булыги (партийная кличка Ф.) и его старшего двоюродного брата, боевого товарища по партизанской войне в Приморье Игоря Сибирцева. Для обоих произведений характерна дальневосточная этнографическая экзотика — плод увлечения их автора Майн Ридом, Ф. Купером, Дж. Лондоном, которых он числил в ряду своих лит. учителей. Отношение Ф. к этим ранним пробам своего пера выразилось в том, что повесть «Разлив» с 1932 он вообще не переиздавал, а рассказ «Против течения» позднее доработал и опубликовал в 1934 под новым названием — **«Рождение Амгуньского полка»**. При всем несовершенстве первых произведений в них наметилось то, что связывает их с будущим творчеством Ф. В частности, торжество партийной

идеи и воли у тех героев (Иван Неретин, Никита Селезнев, Соболь и др.), которых он называет потом людьми «особой породы». Данное качество осознавалось Ф. не как признак аскетизма в ущерб душевной, эмоциональной стороне человека, а как истинное проявление красоты его духа и самой революции.

Этот типично фадеевский взгляд на человека в полной мере обнаружился в романе **«Разгром»** (1927), написанном с сознательным намерением дать некий пример, образец того лучшего в людях, что раскрыла в них революция. Новый герой истории показан здесь в свете мечты о человеке, о гармонически развитой личности, формирование которой автор считал конечной целью революции (отсюда романтический колорит в этом сугубо реалистическом произведении). Воплощена эта мечта не в каком-либо одном идеальном образе, а в коллективном портрете воинов-партизан. Главы романа не случайно выстраиваются по принципу перемещения внимания на каждого из героев, раскрывающихся в действии, в критических ситуациях проверки и испытания личности. По ходу повествования выявляются разные грани собирательного образа «нового человека»: интеллектуальная сила и воля Левинсона, физическое совершенство и природная ловкость Метелицы и т. д. Герои романа находятся на разных ступенях движения к нему, начиная с низшей (образ Морозки). Однако само представление Ф. об этом «новом человеке» несло на себе отпечаток своего времени. В романе изначально заложено предпочтение классовой морали перед общечеловеческой путем противопоставления «народного» (Морозка) и мелкобуржуазного (Мечик) начал как внутренне чуждых и несовместимых. Мечик, по признанию автора, «весьма „морален“ с точки зрения десяти заповедей», но в критический момент не способен поступать так, «как нужно для революции», и потому, безусловно, отвергаем ею. Морозка же, хотя и находится на низком уровне сознания и морали, до конца предан делу революции и потому «является человеческим типом более высоким, чем Мечик» (**«Мой литературный опыт — начинающему автору»**, 1932). Подобный «отбор человеческого материала», где главным критерием служит не общечеловеческая, а революционная мораль, был несомненным отражением реальности самой революции. Но в нем заключалась, как подтвердил последующий опыт советской истории, и опасность произвола, жестокости, насилия над личностью, в т. ч. и над теми, кто неизменно и искренне руководствовался зако-

нами «революционной морали». По иронии судьбы эти явления не миновали и самого Ф., сыграв свою коварную роль в его жизненной и творческой драме. Роман «Разгром» в момент своего появления вызвал всеобщий интерес критики. На него откликнулись деятели почти всех тогдашних лит. течений и группировок (рапповцы, перевальцы, лэфовцы и др.), рассматривая его с позиции собственных творческих программ и актуальных в то время споров о «живом человеке» в лит-ре, «психологическом реализме», «теории непосредственных впечатлений» и т. д. (ст. А. Воронского, А. Селивановского, В. Полонского, А. Лажнева и др.). Развернулась дискуссия о толстовской традиции и особенностях ее претворения в «Разгроме». За редким исключением (статья О. Брига), роман в целом получил высокую оценку и стал своеобразным худож. эталоном своего времени.

Завершение романа «Разгром» совпало с переездом Ф. в Москву и началом его работы в РАППе, где он занял место одного из руководителей ассоциации. Участие в рапповском лит. движении (1926–32) выявило новую грань деятельности Ф.— в качестве критика и теоретика лит-ры. Его ранние статьи «**Столбовая дорога пролетарской литературы**» (1928), «**Долой Шиллера!**» (1929), «**За художника материалиста-диалектика**» (1930) и др. были наглядным выражением рапповской догматики, но в то же время не тождественны ей. Обогащенный опытом «Разгрома», Ф. более широко понимал отдельные вопросы худож. творчества по сравнению с др. деятелями ассоциации. Вместе с тем специфическая рапповская «прививка» не прошла для него бесследно. РАПП, в понимании Ф.,— «это политическая, а не только литературная... организация рабочего класса, и выходить из нее нельзя...— это возмущает только классового врага». Так писал он в 1931 А. С. Серафимовичу, предупреждая последнего от выхода из ассоциации (Письма. С. 83). Интересы лит. политики Ф. ставил превыше всего, отождествляя их с интересами собственно лит-ры, хотя они далеко не всегда совпадали. Это объясняет, почему Ф., даже сознавая мн. ошибки и пороки рапповцев, тем не менее до конца оставался в их рядах. После ликвидации РАППа он одним из первых критически переосмыслил ее опыт, а также собственные эстетические позиции (цикл статей «**Старое и новое**» // Лит. газ. 1932. Окт.–нояб.). Рапповский период в творческом плане мало чем обогатил Ф., но зато научил его, говоря его же словами, «впрягаться в литдела», подчиняя их по-

литическим задачам, придавал ему уверенность в своем праве «руководить» др. писателями, распоряжаться их судьбами. Здесь закладывались качества будущего «властолюбивого генсека» (М. Шолохов) советской лит-ры, подвергавшего некоторые отнюдь не худшие ее произведения (А. Платонов, В. Гроссман, Э. Казакевич и др.) разностной и несправедливой критике и лишь в конце жизни признавшего мн. свои ошибки и пытавшегося их исправить. Между тем серьезное предостережение по этому поводу лит. деятель Ф. услышал еще в 1929. «Горький перед отъездом предупреждал меня...— писал он,— что если я не разгрузюсь и буду дальше жить так, то дело может кончиться просто гибелью дарования» (Письмо Ф. к Р. С. Землячке, дек. 1929). Эти пророческие слова прозвучали из уст человека, от которого Ф., по воле судьбы, принял своеобразную эстафету в руководстве СП на долгие годы (1937–43, 1946–54).

Первые и довольно тревожные признаки творческих затруднений Ф. почувствовал в работе над романом «**Последний из удэге**», растянувшейся на мн. годы (1929–41), но так и не доведенной до конца (завершено было 4 части из задуманных 6). Замысел этого романа вырос из того же жизненного источника, что и «Разгром»: революция и Гражданская война на Дальнем Востоке. Но писатель значительно расширил рамки повествования, претендуя на создание эпопеи в форме «синтетического монументального реализма», которую он находил в лит-ре у Шекспира, Гете, в музыке — у Бетховена и которую считал в 1930-е наиболее отвечающей характеру и духу советской эпохи. Однако поиски этой более емкой, как казалось Ф., худож. формы (одновременно и реалистической, и романтической, и символической) давались ему с большим трудом и в конечном итоге привели к тому, что роман получился «принципиально разностильным» (Киселева Л. Ф.— С. 158). До подлинного синтеза, удовлетворяющего прежде всего самого автора, дело так и не дошло. В отличие от «Разгрома», где Ф., по мнению А. Воронского, находился во власти «непосредственных впечатлений», в новом романе все более заметными становились авторские вторжения в повествование, его оценки и разъяснения изображаемого, идущие, по-видимому, от стремления максимально четко «донести идею» произведения до читателя. Формулируя ее, Ф. писал: «Мне хотелось показать, каким образом в процессе революции передовые представители общества, борющиеся за коммунизм, вступают в союз с отсталыми

народами, помогают им в борьбе и ведут их за собой...» («Мой литературный опыт — начинающему автору», 1932). Эта идея, в авторском ее изложении, является скорее политической, чем художественной, и больше подходит для публицистической статьи, чем для романа. И хотя в «Последнем из удэге» немало эпизодов и образов, написанных рукой подлинного художника (Лена и Сережа Костенецкие, Петр Сурков, Всеволод Ланговой и др.), задуманный роман-эпопея, постепенно нарастая в объеме, все же не складывался в нечто цельное. Автор «увяз в материале», проявив качества «хорошего живописца», но «слабого архитектора» (Бушмин А. С.— С. 166, 171). К чести Ф., он и сам это понимал, неоднократно и публично признавая композиционное несовершенство своего произведения.

Более созвучным природе таланта Ф. был иной путь творческих поисков, приведший его к концепции «крылатого реализма» (т. е. реализма с элементами романтики). Разработку ее он начал еще в 1930-е с пересмотра своего отрицательного отношения к романтизму («Вопросы художественного творчества», 1932) и завершил в послевоенное время («Задачи литературной теории и критики», 1947). Романтика, по Ф., — это худож. воплощение желаемого и должного, опирающееся, однако, на фундамент реальной жизни, достоверных исторических событий. Именно в этом качестве она проявилась в романе «Молодая гвардия» (Знамя. 1945. № 2–12). Здесь писатель фактически вернулся к тому принципу худож. повествования, который был свойственен роману «Разгром», — созданию коллективного портрета героев Великой Отечественной войны. Эльза Триоле писала, что Ф. по-настоящему мог вдохновить лишь «восторгающий сюжет» (Советская культура. 1990. 27 окт. С. 15). Такой сюжет он нашел в предоставленных ему в 1943 документальных материалах о молодежном краснодонском подполье, на основе которых и был написан роман. Тяготение писателя к групповому портрету обрело здесь опору как в материале (деятельность комсомольской подпольной группы), так и в самом нравственном облике молодогвардейцев, черты которых так или иначе связаны с представлением Ф. о прекрасном человеке. При этом автор сознательно стремился раскрыть идеальные стороны их характеров, выделить то главное, что проявляется в них в момент большого исторического испытания. Тенденция к идеализации и поэтизации лучших черт юных геро-

ев вполне очевидна в романе, но она, как ни странно, по-своему органична для него. Документальная основа не препятствует проявлению поэтического мироощущения автора, недаром Ф. называют «поэтом в прозе» (Дудинцев В. // Лит. газ. 1990. 10 окт. С. 6). Роман построен на столкновении мира прекрасного, человеческого (молодогвардейцы) и мира безобразного, уродливого (фашизм). Контраст молодости и войны, жизни и смерти, света и мрака является характерной чертой его поэтики. Прикосновение Ф. к юности 1940-х было для него одновременно и возвращением в собственную юность. По словам В. Герасимовой, «заповедные образы своей юности он переделал в одежды комсомольцев сороковых годов» (Герасимова В. Беглые записи // Вопр. лит.-ры. 1989. № 6. С. 121). Память о юности самого автора невольно оживает на страницах романа и вносит в него весьма ощутимый лирический элемент, которого не было в прежних произведениях писателя. Это дало основание исследователям расширить представление о традициях русской лит.-ры в творчестве Ф., связав его, кроме Л. Толстого, с опытом Гоголя, Тургенева.

Несомненный успех «Молодой гвардии» у читателей, что стало ясно сразу же после ее публикации, не избавил Ф. от неожиданной критики, обрушившейся на него в редакционной статье «Правды» от 3 дек. 1947. Автору было предъявлено несколько серьезных обвинений, главное из которых — недостаточное изображение роли партии в руководстве комсомольской подпольной организацией. Критика эта совпала по времени с обнаружением новых документов, подтверждавших тесную связь коммунистов с молодежным подпольем. Так появилась 2-я ред. «Молодой гвардии» (1951), значительно расширенная и переработанная автором в соответствии с требованиями «Правды». С той поры, однако, возникли и неизбежные сомнения в целесообразности переделки романа, впервые высказанные вслух К. М. Симоновым в статье «Памяти А. А. Фадеева» (Новый мир. 1956. № 6). Наверняка не избежал их и сам Ф.: недаром он бережно хранил и даже перепечатал те письма читателей, в которых выражалось несогласие с мнением партийной газеты (Боборыкин В. Г.— С. 321–322). Переработка по партийной указке вполне законченного и уже вошедшего в сознание читателей произведения далась Ф. нелегко (на это ушло 3 года, почти вдвое больше, чем на создание самого романа). Какими бы серьезными мотивами она ни оправдывалась, в т. ч. и самим Ф., в глазах лит. общественности

(или, по крайней мере, части ее) это выглядело своего рода компромиссом, сделкой с совестью (А. Твардовский, например, не мог простить писателю этого). Но и поступить иначе Ф. не мог хотя бы потому, что претензии к роману возникли в полном соответствии с теми критериями, которые он сам утверждал в лит-ре и как художник, автор романа «Разгром», и как критик, и как официальный руководитель СП. Следуя своему неизменному принципу во всем давать «образец» (и прежде всего — в творчестве), он и в данном случае решил показать пример того, как должен относиться к критике писатель-коммунист. И все же, независимо от того, хуже или лучше получился 2-й вариант романа (здесь были и приобретения, и потери), переделка «Молодой гвардии» была в какой-то степени насилием автора над самим собой и в известном смысле унижением Ф.-писателя. «Я все еще перерабатываю молодую гвардию в старую», — с горькой иронией писал он о себе (Письма. С. 267). Здесь опять-таки лит. политик в нем взял верх над художником. Отсюда начинается личная драма Ф., приведшая его в совокупности с др. нравственными и творческими компромиссами, совершенными во имя «партийного долга», к трагическому финалу. В этом смысле, как заметил Ренато Гуттузо, искусственно навязанная Ф. переделка «Молодой гвардии» «находится в гармонии с его самоубийством» (Советская культура. 1990. 27 окт. С. 15).

Последние годы Ф. были заполнены работой над романом «Черная металлургия», задуманным как многоплановое повествование о современности, а также составлением и редактированием сб. собственных статей и выступлений «За тридцать лет» (издан в 1957). В 1954 писатель опубликовал 8 первых глав нового романа в газ. «Челябинский рабочий», «Лит. газ.» и в ж. «Огонек». Судя по письмам Ф., он не прекращал работы над романом до конца своей жизни, но дальше упомянутых глав дело так и не продвинулось. Писатель объяснял это то чрезмерной занятостью «нетворческими» делами, то болезнью, то непредвиденным изменением ситуации в той сфере деятельности (металлургия), которой посвящен роман. Но истинной причиной его неудачи был несомненный упадок творческих сил, переживаемый им в те годы. Смерть Сталина и последующее разоблачение его злодеяний не могли не отразиться на самом положении и творческом самочувствии Ф.: на протяжении мн. лет он был проводником лит. политики диктатора. Это безусловно обострило «сознание

трагического противоречия его жизни» (Либединский Ю. // Советская Россия. 1988. 9 дек. С. 4) и вместе с нарастающим ощущением творческого кризиса подвело его к роковой черте самоубийства. Лишь после публикации предсмертного письма Ф., адресованного ЦК партии (Гласность. 1990. 20 сент. № 15. С. 6), в полной мере обнаружилась «тайна» его преждевременной гибели. В этом документе большой обличительной силы (недаром его более 30 лет прятали в архиве ЦК) нет, однако, ни капли раскаяния, признания своей личной причастности к обличаемым методам партийной опеки над лит-рой. Вся вина за «униженную, затравленную, загубленную» лит-ру и за свою во многом не реализованную писательскую судьбу возложена на «самоуверенно-невежественное руководство партии». Предсмертные строки Ф. по своему раскрывают его характер — «один из самых многосложных характеров, который сформировала революция» (Герасимов С. А. // Фадеев. Воспоминания современников. М., 1965. С. 461).

Соч.: СС: в 4 т. М., 1987; За тридцать лет: Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М., 1957. 2-е изд. М., 1959; Письма: 1916–1956. М., 1967. 2-е изд., расшир. М., 1973; Автобиография // Советские писатели: Автобиографии. М., 1959. Т. 2.

Лит.: Киселева Л. Ф. Творческие искания А. Фадеева. М., 1965; Озеров В. М. Александр Фадеев: Творческий путь. 4-е изд., перераб. и доп. М., 1976; Фадеев А. А.. Материалы и исследования. М., 1977; Бушмин А. С. Александр Фадеев: Черты творческой индивидуальности. 2-е изд., доп. Л., 1983; Жуков И. И. Фадеев. М., 1989. (ЖЗЛ); О судьбе Александра Фадеева: [Воспоминания и заметки В. Герасимовой, К. Зелинского] // Вопр. лит-ры. 1989. № 6; Боборыкин В. Г. Александр Фадеев: Писательская судьба. М., 1989; Александр Фадеев. Письма и документы из фондов РГАЛИ / сост., вступ. статья и комм. Н. И. Дидушиной. М., 2001; Киселева Л. Ф. Фадеев-художник в замыслах и претворении. М., 2001; Александр Фадеев в воспоминаниях современников. М., 2002.

В. П. Муромский

ФАЙКО Алексей Михайлович [7(19).9.1893, Москва — 25.1.1978, Москва] — драматург.

Родился и вырос в дворянской семье. Отец драматурга, Михаил Петрович Файко, рано оставил службу в иностр. экспедиции Московского почтамта, играл на бирже, разорился, был вынужден оставить жену и сына и уехать в одну из западных губерний. Ф. увиделся с ним, будучи уже гимназистом 6-го